

ACTAS DEL XV CONGRESO DE LA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE
HISPANISTAS
III



BEATRIZ MARISCAL & BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL

Actas del XV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

Actas del XV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

Las dos orillas

*Monterrey, México
del 19 al 24 de julio de 2004*

III

LITERATURA ESPAÑOLA, SIGLOS XIX, XX Y XXI
LITERATURA DEL EXILIO
TEORÍA LITERARIA
CINE Y LITERATURA

Edición de

BEATRIZ MARISCAL

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL



ASOCIACION
INTERNACIONAL
DE HISPANISTAS



TECNOLÓGICO
DE MONTERREY.



EL COLEGIO
DE MÉXICO



2006

Diseño de la portada: Gustavo Amézaga Heiras
Tipografía y formación: Alejandro Rivas Velázquez

© Derechos Reservados 2006
Asociación Internacional de Hispanistas,
Tecnológico de Monterrey,
El Colegio de México,
Fondo de Cultura Económica

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

Vol. I ISBN:

Vol. II ISBN:

Vol. III ISBN:

Vol. IV ISBN:

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA

VOLUMEN I

Hispanismo
Historia e Historiografía
Lingüística
Literatura Medieval
Literatura Tradicional

VOLUMEN II

Literatura Española y Novohispana,
Siglos XVI, XVII y XVIII
Arte y Literatura

VOLUMEN III

Literatura Española,
Siglos XIX, XX y XXI
Literatura del Exilio
Teoría Literaria
Cine y Literatura

VOLUMEN IV

Literatura Hispanoamericana,
Siglos XIX, XX y XXI

JUNTA DIRECTIVA

Presidentes de Honor

†Ramón Menéndez Pidal (1962)
†Dámaso Alonso (1962-1965)
†Marcel Bataillon (1965-1968)
†Ángel Rosenblat (1968-1971)
†Edward M. Wilson (1971-1974)
†Rafael Lapesa (1974-1977)
Ana María Barrenechea (1977-1980)
Universidad de Buenos Aires
†Juan López Morillas (1980-1983)
†Franco Meregalli (1983-1986)
Elias L. Rivers (1986-1989)
SUNY, Stony Brook
Margit Frenk (1989-1992)
Universidad Nacional Autónoma de México
Alan Deyermond (1992-1995)
Queen Mary and Westfield Collage, London
Augustin Redondo (1995-1998)
Université de la Sorbonne Nouvelle
Lía Schwartz (1998-2001)
The Graduate Center, City University of New York

Miembros de Honor

SAR La Infanta Dña. Margarita de Borbón
Exmo. Sr. D. Carlos Zurita
Duques de Soria

JUNTA DIRECTIVA 2001-2004

Presidenta

Aurora Egido
Universidad de Zaragoza

Vicepresidentes

Jean-François Botrel
Université Rennes 2

Alfredo Hermenegildo
Université de Montreal

Pablo Jauralde Pou
Universidad Autónoma de Madrid
Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

Secretario General
Carlos Alvar
Université de Genève

Secretario Adjunto
Isaías Lerner
The City University of New York

Tesorero
David T. Gies
University of Virginia

Tesorero Adjunto
Miguel Marañón Ripoll
Instituto Cervantes

Vocales
Pedro Álvarez de Miranda
Universidad Autónoma de Madrid
Vsévolod Bagnó
Academia de Ciencias de Rusia, San Petersburgo
Pedro M. Cátedra García
Universidad de Salamanca
Augusta Da Costa Vieira
Universidade de São Paulo
Trevor J. Dadson
University of Birmingham
Giuseppe Grilli
Università di Napoli
Beatriz Mariscal Hay
El Colegio de México
Joseph T. Show
Michigan State University

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA

Presidente Honorario

Carlos Fuentes, *Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey*

Vicepresidentes

Alberto Bustani Adem, *Tecnológico de Monterrey*

Consuelo Sáizar, *Fondo de Cultura Económica*

Alfonso Rangel Guerra, *Consejo para la Cultura de Nuevo León*

Margo Glantz, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Andrés Lira González, *El Colegio de México*

Patricio López del Puerto, *Tecnológico de Monterrey-Universidad Virtual*

Secretaria General

Blanca López de Mariscal, *Tecnológico de Monterrey*

Secretaria Académica

Beatriz Mariscal Hay, *El Colegio de México*

Vocales

María Teresa Miaja, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Aurelio González, *El Colegio de México*

Silvia Garza, *Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey*

Inés Sáenz, *Tecnológico de Monterrey*

Claudia Reyes Trigos, *Tecnológico de Monterrey*

Eduardo Parrilla, *Tecnológico de Monterrey*

Judith Farré Vidal, *Tecnológico de Monterrey*

VOLUMEN III

ÍNDICE

LITERATURA ESPAÑOLA, SIGLOS XIX, XX Y XXI

MARIO HERNÁNDEZ, “Viejo y Nuevo Mundo en Rafael Alberti”	3
ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA, “La esencia del ser humano en <i>Panic</i> desde una visión postmoderna”	39
CARLOS BARRIUSO, “Mimesis y modernidad en la estética de Valle- Inclán”	51
DANIÈLE BUSSY GENEVOIS, “Feminismo, nacionalismo, lirismo: Lectura de la prensa para mujeres en la España contemporánea”	65
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ, “El legado personal y científico de Dámaso Alonso”	79
VERA MARIA CHALMERS, “Las ediciones libertarias (1890-1925)” ..	99
HEINZ-PETER ENDRESS, “Ficción y realidad en <i>Niebla</i> de Unamuno, con resonancias cervantinas (y calderonianas)”	113
CARMEN FERNÁNDEZ ARIZA, “La pasión por el teatro: el último proyecto de Casimiro Cabo Montero”	123
MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS, “Ejercicio de ecfrosis a propósito de dos novelas españolas”	139
FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ, “La menipea en el díptico «Enero sin nombre» y <i>Manuscrito Cuervo</i> , de Max Aub”	149
DAVID GEORGE, “Adrià Gual y Margarita Xirgu: la recepción de <i>La campana sumergida</i> de Gerhart Hauptmann en el Teatre Íntim”	165
DAVID T. GIES, “Francofilia y francofobia en el teatro español del siglo XIX”	179
TERESA GONZÁLEZ ARCE, “Intelectuales en escena: Los artículos de opinión en <i>El País</i> tras los atentados del 11 de marzo de 2004”	193
JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS, “Acerca de la paternidad del doctor José Domingo Díaz sobre el dramaturgo romántico español José María Díaz”	203

BEATRIZ HERNANZ ANGULO, “El <i>Cuaderno de Mari Celina</i> y otros poemas: prehistoria poética albertiana. Rafael Alberti en sus primerísimos orígenes”	213
MANFRED LENTZEN, “Mariano José de Larra como figura de identificación en el teatro español del siglo XX. Las piezas <i>La detonación</i> de Antonio Buero Vallejo y <i>Sombra y quimera de Larra</i> de Francisco Nieva”	225
PHILIPPE MERLO MORAT, “Manuel Rivas: Un simple lápiz para pasar de la imagen a la escritura”	235
PABLO MOÍÑO SÁNCHEZ, “Plagiarios por anticipación: Georges Perec y la literatura española”	247
FÚMITO NAKAYAMA y SAIKO YOSHIDA, “Generación abandonada y olvidada (II): Literatura sin familia”	261
PACIENCIA ONTAÑÓN, “El teatro de Galdós y el de Unamuno”	273
PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ, “Poetas y músicos en torno a 1927: La inspiración literaria en la obra de Oscar Esplá (1886-1976)”	283
JENNIFER PATTERSON PARRACK, “Figuraciones monstruosas de la identidad femenina en la novela española del siglo XX”	305
RAMÓN MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ, “Sobre el motivo de «la mujer domada» en <i>La zapatera prodigiosa</i> ”	317
ELENA PERULERO PARDO-BALMONTE, “Recepción y repercusión de la poesía de Federico García Lorca en la poesía norteamericana del s. XX: El caso de <i>Poeta en Nueva York</i> ”	329
GRÉGOIRE POLET, “Mística e intertextualidad: la estética paradójica de Juan Goytisolo”	349
JOSÉ ROMERA CASTILLO, “Reconstrucción de la vida escénica en España. (Un proyecto de estudio)”	357
ÁLVARO ROMERO MARCO, “Del hábito a las armas: los palimpsestos de la Monja Alférez”	371
ENRIQUE SERRANO ASENJO, “Travesías de don Juan Valera: Río de Janeiro”	383
DIANE FAYE UREY, “Los caminos laberínticos que conducen al saber en las novelas de Galdós”	395
MARÍA LASTENIA VALDEZ, “Fernando Savater y el género utópico en España: de <i>Sinapia</i> (siglo XVII) a <i>Vente a Sinapia</i> (siglo XX)”	417
DAGMAR VANDEBOSCH, “El Cid desenterrado. Avatares de un mito nacional en el contexto de la Guerra Civil Española (Antonio Machado y Gregorio Marañón)”	427

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, “Encuentro entre literaturas: Brasil en la obra de Juan Valera”	443
MARÍA-PAZ YÁÑEZ, “El discurso ambiguo en <i>El diario de Hamlet</i> <i>García</i> de Paulino Masip”	455

LITERATURA DEL EXILIO

MECHTHILD ALBERT, “Memoria cultural e identidad femenina en la narrativa actual: Dulce Chacón y Angelina Muñiz- Huberman”	469
MARYSE BERTRAND DE MUÑOZ, “Jorge Semprún: novelista de la segunda generación del exilio de 1939”	483
ALICIA CORREA PÉREZ, “La generación de Taller, su revista y los exiliados”	491
M. ESTELA HARRETCHE, “El sujeto dislocado desde el exilio”	513
SUSANA SALIM GRAU, “Memoria de un olvido: textos desconocidos de María Teresa León”	523

TEORÍA LITERARIA

MÓNICA DÍAZ, “Biografías y hagiografías: la diferente perspectiva de los géneros”	535
JOHN P. GABRIELE, “El personaje en crisis social y artística: feminismo y posmodernismo en <i>Ella se va</i> de Jerónimo López Mozo”	547
FELIPE MONTES, “Para una nueva aproximación a la clasificación de las figuras retóricas”	557
EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR, “Argumentación, bivocalis- mo y figuras retóricas en la narrativa hispanoamericana”	571
LUCRECIA ROMERA, “¿Nombrar el nombre? Un problema de la poesía moderna”	585
ALICIA VERÓNICA SÁNCHEZ MARTÍNEZ, “La construcción de la identidad cultural a través del discurso culinario”	611
ANGÉLICA TORNERO, “La metáfora en el enfoque hermenéutico de los estudios literarios: El caso de la literatura hispano- americana”	617

CINE Y LITERATURA

MARICRUZ CASTRO RICALDE, “El cine popular mexicano y la representación del indígena: <i>El coyote emplumado</i> de María Elena Velasco, la India María”	629
GERARDO SALVADOR GONZÁLEZ LARA, “ <i>El crimen del padre Amaro</i> : de la obra literaria del siglo XIX al lenguaje cinematográfico del siglo XXI”	641
JASON E. KLODT, “Vidas sobre ruedas: el movimiento y la identidad en el cine español contemporáneo”	651
SERGIO LÓPEZ MENA, “ <i>El rincón de las vírgenes</i> . Una adaptación cinematográfica de los cuentos de Juan Rulfo”	661
CARLOS A. RABASSÓ, “Del texto al contexto: los lenguajes de <i>Guantanamera</i> de Tomás Gutiérrez Alea como reflejo de la crisis económica en la Cuba de los años 90”	669
FRANCISCO JAVIER RABASSÓ, “Transculturalidad e hipertextos en/desde <i>Guantanamera</i> de Tomás Gutiérrez Alea”	685
MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, “El «abuelo» galdosiano en el cine mudo español”	697
JEAN-CLAUDE SEGUIN, “ETA y el nacionalismo vasco en el cine” .	715
BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA, “La seducción por las sombras: presencia de la novela policíaca y el cine negro en <i>Beltenebros</i> de Antonio Muñoz Molina”	731
LAURO ZAVALA, “Metaficción en literatura y cine”	741

PRESENTACIÓN

Las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que ofrecemos al lector, recogen las conferencias plenarias de Miguel León Portilla (Universidad Nacional Autónoma de México), Jens Lüdke (Universidad de Heidelberg, Alemania), Nicolas Round (Universidad de Sheffield, Reino Unido), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Mario Hernández (Universidad Autónoma de Madrid, España) y Aníbal González (Universidad del Estado de Pennsylvania, E.U.) y los trabajos seleccionados entre los presentados a lo largo de noventa y siete sesiones que se llevaron a cabo del 19 al 24 de julio de 2004 en Monterrey, México, en el Instituto Tecnológico de Monterrey.

La inauguración oficial del XV Congreso estuvo a cargo de sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, don Felipe de Borbón y doña Leticia Ortiz y por Aurora Egido, Presidenta de la AIH, cuyas palabras aparecen en el Volumen I de las Actas.

El lema del Congreso, “Las dos orillas” sirvió de hilo conductor de esa nutrida reunión académica de jóvenes y consagrados hispanistas procedentes de Europa, América, Medio Oriente y Asia. La variedad y riqueza de los trabajos presentados dan una idea de la vitalidad actual de los estudios del Hispanismo internacional y de los avances y nuevas tendencias en la investigación y estudio de la lengua, literatura, historia, cine, arte y cultura hispánicos.

Una de las novedades del programa académico que incluyó, además de las sesiones plenarias y las de comunicaciones, los diez y siete encuentros de investigadores y tres mesas redondas, fue la celebración del Primer Encuentro Internacional de las Asociaciones Nacionales de Hispanistas que, en el año previo al cuarto centenario de la publicación del *Quijote* y ante el debate sobre el estado actual de los hispanismos nacionales, hizo patente la solidaridad de la Asociación Internacional de Hispanistas con las Asociaciones Nacionales emergentes.

Los doscientos sesenta y un trabajos que publicamos están repartidos en cuatro volúmenes. El Volumen I contiene las palabras de SAR el Príncipe de Asturias y de Aurora Egido, Presidenta de la AIH, las comunicaciones de la mesa redonda sobre Hispanismo y las plenarias y comunicaciones sobre Historia e Historiografía, Lingüística, Literatura Medieval, Literatura Tradicional y Literatura y Traducción. El Volumen II está dedicado a la Literatura Española y Novohispana de los siglos XVI,

XVII y XVIII y a los trabajos sobre Arte y Literatura. El Volumen III contiene los trabajos sobre Literatura Española de los siglos XIX, XX y XXI, sobre Literatura del Exilio, sobre Teoría Literaria y sobre Cine y Literatura. El Volumen IV está dedicado a la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI.

Las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas se publican gracias al apoyo de la Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, el Fondo de Cultura Económica y el Instituto Tecnológico de Monterrey. Los editores agradecen el apoyo recibido y a Alejandro Rivas Velázquez su excelente trabajo de composición tipográfica.

México.

BEATRIZ MARISCAL

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL

AURELIO GONZÁLEZ

MARÍA TERESA MIAJA

Literatura española,
siglos XIX, XX y XXI

VIEJO Y NUEVO MUNDO EN RAFAEL ALBERTI

En el primer año del siglo en que estamos la Biblioteca Nacional de Austria reunía en Viena, en una deslumbrante exposición, las obras maestras de la ilustración botánica que atesora. Allí se podían admirar desde un famoso códice bizantino anterior al 512, con ilustraciones de un cuidadoso realismo, a los también preciosos libros de Leonhardt Fuchs, Pier Andrea Mattioli, Carolus Clusius o Basilius Besler, en los que podemos admirar tanto el drago de las Islas Canarias como las modestas *Papas Peruannorum* o papas del Perú, junto a los tulipanes de aturbantada corola y tonos jaspeados¹. Eran ya del tiempo en que el camino de las Indias abría nuevas rutas para la ciencia médica y farmacológica —es decir, para la botánica— y el contacto con un mundo enemigo, el imperio turco, permitía el descubrimiento de flores que por primera vez llegaban al corazón de Europa, como los tulipanes y las lilas. En huertos o jardines de Lisboa, Sevilla, Aranjuez, Madrid, Amberes, Nuremberg o Viena comenzaron a alzarse y abrirse flores como las que he nombrado, junto a la riquísima flora que, desde las Indias Occidentales y Orientales, revolucionaría la medicina y la alimentación de la Europa de los siglos XVI y XVII. Flores que Dioscórides no pudo conocer, como la flor del sol (o girasol), la

¹ Véase H. WALTER LACK, *Ein Garten Eden. Meisterwerke der botanischen Illustration / Garden Eden. Masterpieces of botanical illustration / Un Jardin d'Eden. Chefs-d'oeuvre de l'illustration botanique*, Taschen, Köln, 2001, pp. 22-31, 50-53, 62-65, 74-79, 82-91. ¡Lástima que el autor de este catálogo, director del Jardín y Museo Botánicos de Berlín-Dahlem, de la Universidad Libre de Berlín, ignore, p. e., la labor ingente de Francisco Hernández en México, durante el reinado de Felipe II, y pueda escribir!: “Desde el punto de vista botánico las posesiones españolas en América continuaron siendo una *terra incognita* hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Su exploración comenzó cuando el rey de España Carlos III envió una expedición botánica al virreinato del Perú. Dirigida por Hipólito Ruiz López, la expedición permaneció en total diez años en los territorios que actualmente forman Perú y Chile” (p. 222). Otros nombres de pioneros, émulo de Plinio, no pueden ser omitidos: Gonzalo Fernández de Oviedo, Bernardino de Sahagún, José de Acosta... Véase JOSÉ M. LÓPEZ PIÑERO, J. L. FRESQUET FEBRER, M. L. LÓPEZ TERRADA y J. PARDO TOMÁS, *Medicinas, drogas y alimentos vegetales del Nuevo Mundo. Textos e imágenes españolas que los introdujeron en Europa*, Ministerio de Sanidad y Consumo, Madrid, 1992.

granadilla (o pasionaria) y los claveles de Indias, se unían a plantas y productos también americanos, tales como el maíz, la papa o patata, los frijoles, el pimienta y los tomates. Prosa y rosas se daban la mano en las páginas de Andrés Laguna, traductor y comentarista de Dioscórides, en los cuadros de Brueghel de Velours y Juan van der Hamen y León, o en los bodegones verbales que Lope de Vega desplegaba en su poesía y su teatro. Todavía no había nacido Celestino Mutis, que herborizaría con sabiduría en el virreinato de Nueva Granada durante la segunda mitad del XVIII, mientras se carteaba desde Bogotá con Linneo, ni un ilustrador preciso y elegante como Pierre-Joseph Redouté, que popularizaría el arte de la ilustración botánica con sus acuarelas de rosas y liliáceas, mil veces reproducidas desde principios del XIX. No obstante, a poco que avancemos en el tiempo llegaríamos a ciertos poetas españoles del siglo XX, como Federico García Lorca, Vicente Aleixandre o Rafael Alberti, a cuya infancia y juventud llega este vasto lenguaje de las flores o de las corolas, con significados que han pasado por el latín y la farmacología para quedar al fin exentos, casi en el aura y aire desinteresados del arte. Podríamos aludir, para comprobarlo, a una comedia lorquiana melancólica y perfecta, como *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores*, igual que podríamos acudir a poemas albertianos evocativos, como “Cuba dentro de un piano (1900)”, o recoger, del mismo poeta gaditano, esta estampa de su viaje por México en 1935:

Todo Xochimilco es como un archipiélago de flores, que luego se venden remadas en bandejas por los indios, que parecen sentados sobre el agua verde. Clavellinas, pensamientos, guisantes de olor, mosquetas y mimosas son ofrecidos a los que van en las barcas, adornadas de arcos con el nombre de una mujer escrito en flores, y lemas y refranes a lo largo de las quillas. Es como una feria lacustre, un cromó muy brillante y satinado del siglo XIX².

No sólo, diríamos, del siglo romántico e industrial—del siglo también del impresionismo—, sino de los primeros tiempos de la conquista y de los años anteriores a la llegada de los españoles a América. En su *Historia natural*

² ROBERT MARRAST (ed.), “Encuentro en la Nueva España con Bernal Díaz del Castillo”, en *Prosas encontradas*, Seix Barral, Barcelona, 2000, pp. 178-197; la cita, en p. 192; del mismo editor, *Rafael Alberti en México (1935)*, La Isla de los Ratones, Santander, 1984.

y *moral de las Indias*, del remoto año de 1590, el padre José de Acosta afirmaba: “Son los indios muy amigos de flores, y en la Nueva España más que en parte del mundo, y así usan hacer varios ramilletes que allá llaman *suchiles*, con tanta variedad, pulcía y gala que no se puede desear más”³.

A juzgar por esa estampa albertiana de la tercera década del siglo XX no le faltaba razón al padre jesuita, como parecen darse la mano flores e imágenes y vivencias a través de las misteriosas fronteras del tiempo. Es lo que me permite hablar hoy aquí de poesía, de amistad y destierro en la vida y obra del poeta español que acabo de nombrar, Rafael Alberti, ligado desde su juventud a América, y de modo vivencial desde el final de la guerra de España, cuando se inicia su larga etapa de estancia en tierras americanas. Me permito saltar, pues, desde plantas y flores al binomio que constituyen poesía e historia, pero teniendo de nuevo en cuenta el cruce impalpable de sueños y anhelos entre la poesía de España y América en un periodo especialmente rico y fecundo del pasado siglo.

En 1944 Rafael Alberti publicaba, en la editorial Pleamar de Buenos Aires, un libro singular dentro de su producción literaria: *Églogas y fábulas castellanas*, antología en dos volúmenes que abarcaba desde el siglo XVI al XIX. El primero, al que me voy a ceñir, estaba dedicado a los siglos XVI y XVII, y aparecía acompañado de siete láminas de pintura clásica: Boticelli, Rafael, Tiziano, Tintoretto, Rubens, Veronés, Picasso, precedidas por un retrato de Garcilaso. Desnudos femeninos, mitología y pintura habían sido compañía de Alberti desde sus días juveniles de visitante del Prado, como denotaría un conocido libro de madurez, *A la pintura*, y las páginas incesantes de sus cuadernos de trabajo, con poemas, prosas, traducciones, dibujos⁴. El libro suponía una arriesgada apuesta editorial, pues ofrecía,

³ En la ed. de José Alcina Franch, *Historia 16*, Madrid, 1987, p. 274. *Ramillete* es lo que hoy llamaríamos “ramo” de flores, como los *ramilletes* pintados (y así documentados) por bodegonistas del estilo de Juan de Arellano o Van der Hamen; *ramo* sólo indicaba un haz de ramas con hoja, en tamaño y proporciones variables. Con referencias a Lope, véase JULIO CAVESTANY, *Floreros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la exposición*, Palacio de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1936 y 1940, pp. 11-12, 37, 72-73; y WILLIAM B. JORDAN, *Juan van der Hamen y León*, UMI, Dissertation Services, Ann Arbor, 1967, pp. 9 y 308-309.

⁴ *A la pintura. Poema del color y de la línea (1945-1948)*, Losada, Buenos Aires, 1948. Sobre sus páginas de trabajo, baste el [*Cuaderno de notas, con poesías, dibujos y textos diversos*], Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2003, reproducción facsímil del ms. 23.063 de la BNE. Este cuaderno, que Alberti

tras un sencillo prólogo y nota editorial, desnuda y difícil poesía clásica española. Se entiende la necesidad del apoyo que le prestaban las láminas pictóricas, a las que se unía una elegante encuadernación en tapa dura forrada de tela blanca. *El nacimiento de Venus*, de Boticelli, se ofrecía incluso en color, lo que no era usual en los libros de entonces.

El tipo de encuadernación recordaba la de los libros de Juan Ramón Jiménez, y en especial el titulado *Canción*, que, hermosamente editado por Signo en Madrid, se había ofrecido con dos fechas: 1935 y 1936, signo real de las demoras impuestas por la hiperestesia (Alfonso Reyes *dixit*) del poeta moguereno. *Canción*, libro recopilatorio o libro de libros, era primer y único volumen de *Unidad*, proyecto de obra completa que quedaría truncado con la guerra civil y solo sería completado tras la muerte del poeta al amparo de un nuevo y definitivo título: *Leyenda*⁵.

El propio Rafael Alberti podía sentirse vivencialmente ligado al proyecto editorial de Signo, pues él mismo había publicado en esa editorial su poesía completa, ya en plena guerra civil: *Poesía, 1924-1937*. El libro, encuadernado en detonante tela roja, apareció sin fecha, quizás por la urgencia final con que debió imprimirse, ya que incluía poemas del mismo año en que sin duda vio la luz: 1938. En abril de ese año está fechado el siguiente prologo:

He aquí, recogidos por la Editorial Signo en el presente volumen, trece años casi completos de mi vida poética. Con un temblor profundísimo, con una hondísima ternura los veo aparecer en este Madrid de la guerra, otra vez estallantes de bayas verdes sus árboles bombardeados. Esta edición, que aumenta en un poema –*Verte y no verte*– y en dos libros –*El poeta en la calle* y *De un momento a otro*– la que en 1934 publicó la revista Cruz y Raya, recoge, incluyendo ya en ella poesías de los momentos actuales, aquella parte de mi obra y mi vida perteneciente, desde 1931, a la revolución española y al proletariado internacional.

regalaría a Rafael de Penagos, corresponde a 1939-1940, y está salpicado de dibujos que evocan motivos y cuadros clásicos, desde desnudos de tendidos cuerpos femeninos (Tiziano) a un apunte del rapto de las hijas de Leucipo (Rubens).

⁵ *Leyenda (1896-1956)*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa, Madrid, 1978. Existe de *Canción* una reproducción que quiere ser facsimilar (Seix Barral, Barcelona, 1993), pero no respeta márgenes ni otros pormenores decisivos de la edición del 36, absoluta obra maestra del trabajo tipográfico y editorial.

La dignidad tipográfica, aunque menos patente que en el volumen juanramoniano, seguía una pauta similar, ya marcada por otros dos libros especialmente memorables, también de Signo, los dos bajo el título de *Poesía española*. Pertenecían a un proyecto unitario que había tenido por fin antologar toda la poesía peninsular en castellano, desde la Edad Media hasta los poetas vivos, partícipes y actores en ese friso histórico. Solo se publicaron dos volúmenes de la serie, que se vería interrumpida por la guerra: el de Gerardo Diego, sobre la poesía viva –*Poesía española. Antología 1915-1931*–, y el de Dámaso Alonso –*Poesía española. Antología. Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, I⁶. Aun de modo borroso y remoto, en el Buenos Aires del destierro el esfuerzo de Signo se erigía como modelo de una posible continuidad, tanto en el plano cultural como en el puramente externo de diseño y presentación tipográfica. Es lo que sucedería en buena medida en Pleamar, pero ya en medio de una realidad, si propicia, ni fácil ni plenamente favorable⁷.

Bajo el nuevo título de Alberti, *Églogas y fábulas castellanas (siglos XVI y XVII)*, se erguía una doble ramita de hojas menudas, estampada en oro, que recordaba un motivo juanramoniano: el perejil espartano que decoraba los libros del poeta de Moguer (en *Canción*, con trazo de Ramón Gaya sobre la tapa). La rama de oro de Buenos Aires quedaba identificada por el nombre de la colección a la que pertenecía aquel libro antológico. Al dorso de la portadilla inicial se podía leer: “Colección Mirto, dirigida por Rafael Alberti”⁸. Bajo el nombre de la planta consagrada a Venus –mirto o

⁶ Como es sabido, del primero salieron dos ediciones, la segunda ampliada: Signo, Madrid, 1932 y 1934; el de D. Alonso, con selección, prólogo, notas y vocabulario, es de Signo, Madrid, 1935. He esclarecido el proyecto y su truncamiento por la guerra civil en dos lugares: “Antología traducida de Álvaro Cunqueiro”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 15 (1994), pp. 55-59; “El Romancero gitano en *Revista de Occidente* (Los proyectos editoriales de Lorca en 1926-1929)”, *Revista de Occidente*, 211 (dic. 1998), pp. 154-175. El caso de Cunqueiro ilustra, a través de J. Filgueira Valverde, el deseo de reproducir, en lengua gallega, el proyecto madrileño, siempre antes de 1936.

⁷ Para una actualización de los datos biográficos, incluidos los proyectos editoriales en el destierro, véase LUIS GARCÍA MONTERO, “Biografía”, en su ed. de *Rafael Alberti: el poema compartido*, Junta de Andalucía-Conserjería de Cultura, Granada, 2003, pp. 99-322.

⁸ Un recorrido general, en GONZALO SANTONJA, “Elegía española. La colección Mirto (Buenos Aires, 1943-1949)”, en JUAN MANUEL BONET, CARLOS PÉREZ y JUAN PÉREZ DE AYALA (eds.), *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su*

arrayán— seguía la lista de los pocos títulos hasta ese momento aparecidos: *Poesías*, de Fray Luis de León, y *Antología poética*, de Federico García Lorca (en selección de Alberti y Guillermo de Torre). Ahora volvían a la luz, de la misma mano y memoria del poeta gaditano, églogas y fábulas de Garcilaso, Fray Luis, Herrera, Lope, Góngora, Bernardo de Valbuena, Pedro Espinosa o Carrillo y Sotomayor, poeta que rindió su vida en la patria de Alberti, Puerto de Santa María, a los veintisiete años de su edad, en 1610.

Las blancas tapas venían protegidas por una camisa de fuerte papel amarillo, con publicidad que ampliaba la información editorial. Allí se consignaban los nombres de otras dos colecciones. La primera estaba consagrada a Galdós y llevaba el título de una de sus más famosas series: *Episodios nacionales*. Habían aparecido ya diez títulos, entre ellos *Bailén*, *Napoleón en Chamartín*, *Zaragoza*, *Gerona* o *La batalla de los Arapiles*. Por último, en el bautizo de la ya tercera colección, también dirigida por el poeta andaluz, se abrazaban dos árboles simbólicos, de Argentina y España: “El Ceibo y la Encina”. Los autores elegidos mezclaban sus orígenes para hacer justicia al simbolismo botánico: Ricardo Güiraldes, Juan Valera, Pedro Antonio de Alarcón, José Eustasio Rivera y Gregorio Martínez Sierra. El desequilibrio era, de todos modos, patente en esta lista inicial, claramente favorecido el lado español. Por una trágica ironía aquella colección nutrida por un sentimiento de patria perdida tendría su réplica del otro lado del Atlántico, en el lejano Madrid de la posguerra, con una colección —“Poesía de España y América. La Encina y el Mar”—, que lanzó una editorial de la España vencedora: Ediciones de Cultura Hispánica. Para que la ironía fuera mayor, la misma editorial plagiaba de paso a otra del destierro español, la de Gonzalo Losada, que ya en 1939 había sacado en Buenos Aires su colección “Poetas de España y América”, dirigida por Amado Alonso y Guillermo de Torre⁹.

siglo, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 16-IX a 24-XI de 2003; Sevilla, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 16-XII-2003 a 16-II-2004, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2003, pp. 389-402.

⁹ Valgan dos títulos para ejemplificar sendas colecciones: Rafael Alberti, *Poesía (1924-1938)*, Losada, Buenos Aires, “Poetas de España y América”, 1940; Leopoldo Panero, *Canto personal (Carta perdida a Pablo Neruda)*, intr. de Dionisio Ridruejo, Cultura Hispánica, Madrid, “Poesía de España y América. La Encina y el Mar”, 1953. El título de Alberti fue el segundo de la colección, tras otro de Miguel A. Camino, *El paisaje, el hombre y su canción (chacayaleras)*, Losada, Buenos

Los datos que he esbozado proclaman *in nuce* parte de lo que fue el destierro de los intelectuales españoles en América tras el fin de la guerra civil de España. Bastaría hojear catálogos de Séneca, la editorial dirigida por José Bergamín en México, o de la trascendental y más duradera Losada, dirigida por Gonzalo Losada con la colaboración de Guillermo de Torre y Attilio Rossi en Buenos Aires, para atisbar lo que fue el nuevo descubrimiento español de América, así como la renovada entrega de lo español a los hombres de los países americanos. Detrás latía una nostalgia y una continuidad de labores y esperanzas, pero también de sorpresa en el reencuentro. La pérdida de una patria hallaría consuelo sobre las páginas de Garcilaso, de Fray Luis, de Góngora, de Galdós o de Federico García Lorca, pero también sobre el acogedor suelo americano, con las nuevas y viejas amistades entrelazadas.

No llegaban a un suelo en definitiva ajeno, pues podían sentirlo plenamente hermano, como lo evocaría Alberti en una hermosa canción (la 31) de sus *Baladas y canciones del Paraná*, libro de 1954 que le publica, como todos los suyos de entonces, Losada¹⁰. Ya es sintomático que ese volumen rinda tácito homenaje a otro lejano (y confuso) de Darío que había aparecido en el Madrid de 1923 bajo el título de *Baladas y canciones*, en la época en que el poeta gaditano escribía las suyas, aurorales, de *Marinero en tierra*. El hecho cronológico sugiere que el primer título no era del poeta nicaragüense, fallecido en 1916, sino de Andrés González-Blanco, responsable primero del volumen recopilatorio y póstumo¹¹. El “editor” había destacado dos términos que en el uso dariano poco tienen que ver con la poética y modelos del gaditano. Baste pensar en una temprana “Balada sobre la sencillez de las rosas perfectas”, o en la más conocida “Balada en honor de las musas de carne y hueso”, ambas recogidas en el volumen. Sin embargo, un memorioso como Alberti no podía haber

Aires, 1939. Losada se había fundado en 1938, momento en que lanzó con gran éxito la primera recopilación de obra completa lorquiana. Ignoro cuándo se inició la colección española, que llegaba al nº 15 con el libro de Panero.

¹⁰ *Baladas y canciones del Paraná (1953-1954)*, Losada, Buenos Aires, 1954. El poeta había dado un anticipo en *Ora marítima, seguido de Baladas y canciones del Paraná (1953)*, Losada, Buenos Aires, 1953, donde recogía las “Baladas y canciones de la Quinta del Mayor loco”, germen mayor del libro, seguido de un breve complemento: “Otras baladas y canciones”.

¹¹ *Baladas y canciones*, pról. de Andrés González-Blanco [ed. de A. G.-B. y Alberto Ghiraldo], G. Hernández y Galo Sáez, Madrid, 1923.

enterrado aquel recuerdo, que ahora amoldaba a su nuevo ciclo de canciones, ya en suelo americano. Reléanse, si no, unas “Oditas” de Darío, cuya primera estrofa, nítidamente prealbertiana, dice así:

Estrella, ¿te has ido al cielo?
 Paloma, ¿te vas de vuelo?
 ¿Dónde estás?
 Ha tiempo que no te miro.
 ¿Te fuiste como un suspiro
 y para siempre jamás?¹²

Muchos años después, sobre suelo argentino, el poeta gaditano, que ya había enaltecido el vuelo de una paloma equivocada, respondía en su “Canción 10” de las citadas “Baladas y canciones de la Quinta del Mayor Loco”:

Paloma desesperada,
 ¿dónde estás?

Te oigo cantar en el alba,
 pero no sé dónde estás.
 Ni en qué árbol ni en qué rama.

Te oigo cantar en la siesta,
 pero no sé dónde cantas.
 ¿Dónde estás?

Te oigo cantar en la tarde,
 ya junto a mí, ya lejana.
 pero no sé dónde estás,
 dónde cantas.

Te oigo cantar en la noche,
 y siempre desesperada.

¹² *Ibid.*, p. 23. En su “Prólogo” a la edición A. González-Blanco señala que Darío traslada al castellano el “género (*sic*) absolutamente francés, creado por Gerardo de Nerval bajo el nombre de «Odettes» en *La Bohème Galante*, y que tiene una gracilidad de espuma y una ductilidad de seda...”. Se trata en realidad de las “Odelettes rhythmiques et lyriques” de *La Bohème galante* (Paris, 1856).

¿Dónde estás, triste paloma
desesperada?

Di, ¿por qué desesperada?
¿Dónde estás?

Ante *Baladas y canciones del Paraná* cabe trazar una ley o tendencia, pues no siempre se cumple: en sus “baladas” Alberti desliza elementos narrativos y externos al yo, reservando las “canciones” para la reflexión o el canto ensimismados; pero a través de unas y otras el libro entero aparece atravesado por un sentimiento de desarraigo y desposesión que se comunica al paisaje del Paraná allí descrito o aludido, cuando no a otros paisajes recordados¹³. Entre estos ocupan un lugar central las tierras de España, con su pasado reciente, que constituye la más dura vivencia del desterrado, pero también con un pasado remoto, el de su proyección hacia América en tiempos de la conquista, aludido en un pequeño grupo de canciones de la segunda parte del volumen¹⁴. Son ya canciones americanas con protagonismo español. Entre ellas ocupa un lugar singular la antes aludida canción 31.

Los protagonistas del poema van a ser soldados sin apellido, solo claros sus nombres, elegidos entre los más comunes y sencillos de la onomástica española. Es una canción en fluidos eneasílabos asonantados:

A aquellos soldados un día
los llamó el mar ignorado.

Pedro, Francisco, Juan o Antonio,
les gritaba el viento oceánico.

Antonio, Juan, Francisco o Pedro
a otras orillas arribaron.

¹³ Véase LUIS GARCÍA MONTERO, “La conciencia y la identidad. Baladas y canciones de Rafael Alberti”, en MANUEL RAMOS ORTEGA y JOSÉ JURADO MORALES (coords.), *Rafael Alberti libro a libro. El poeta en su centenario (1902-2002)*, Universidad, Cádiz, 2003, pp. 353-367.

¹⁴ De la 26 a la 32 de “Canciones, I”, segunda parte del libro.

Llanos sin mancha, selvas hondas,
montes sin fin y ríos largos.

Pedro, Francisco, Juan o Antonio
nunca volvieron. Se quedaron.

Jóvenes, viven todavía.
Tienen casi quinientos años¹⁵.

En la ocupación u oficio de los antiguos conquistadores se superpone un doble recuerdo histórico: sobre los hombres de guerra del 1500 se vislumbran en filigrana los soldados de la República Española. El segundo hecho no entra en la canción si no es por una puerta escondida, a la que merece la pena llamar. En la lengua poética de Alberti la palabra “soldado” va asociada, casi de modo indefectible, a un pasado que un día fue presente para él y dejó profundísima huella en su vida y su obra. Al arrancar la lectura de la canción (en la secuencia misma del libro al que pertenece) el lector de su obra se sitúa, sin proponérselo, ante una más de las posibles evocaciones de la guerra de España. Según nos adentramos en el poema, nos percatamos, sin embargo, de que estos doce eneasílabos solo nos hablan de los humildes protagonistas de una historia lejana en el tiempo, aunque viva y fecunda. Estos soldados americanos son, pese a todo, táticos hermanos de aquellos, ligados a la tierra y a la esperanza de futuro, que el poeta había cantado en poemas de la guerra civil como “Aniversario (A los soldados del Ejército Rojo)”:

Siempre os recuerdo, siempre, soldados entrañables,
soldados como estos que ahora siento en mi patria
brotar de los terrones partidos de la tierra
con la misma razón sencilla de los trigos¹⁶.

¹⁵ Cito siempre los textos por la edición citada, pero tengo en cuenta la ed. de Luis García Montero de Rafael Alberti, *Obras completas*, t. 2: *Poesía, 1939-1963*, Aguilar, Madrid, 1988.

¹⁶ Poema fechado en “Madrid, noche del 14 de febrero, 1938”. Cito por *Poesía, 1924-1937*, p. 415.

A esos soldados españoles se había referido de modo más directo y también con voluntariosa esperanza, pero ya desde la dolorosa experiencia de la muerte continua a su alrededor:

Siembra de cuerpos jóvenes, tan necesariamente
descuajados del triste terrón que los pariera,
otra vez y tan pronto y tan naturalmente
semilla de los surcos que la guerra os abriera.

Se oye vuestro nacer, vuestra lenta fatiga,
vuestro empujar de nuevo bajo la tapa dura
de la tierra que, al daros la forma de una espiga,
siente en la flor del trigo la juventud futura¹⁷.

Era en momentos de obligada (y dolorosa) exaltación, cuando la angustia no tenía cabida, pues podía ser considerada derrotismo; cuando hombres y trigos habían de ser cantados bajo un signo común de prometedora fecundidad. El poeta se veía por ello forzado a invertir el sentido de la imagen bíblica de la muerte como siega de cuerpos o tallos erguidos, convirtiendo a los enterrados en semilla esperanzada de un futuro. Sin embargo, pasado el tiempo, una evocación semejante se convertirá en mera constatación de un recuerdo desolado, como sucede en las *Baladas y canciones del Paraná* (canción 23):

Estaban en tierra, caídos,
mejor, volcados.
Pisoteados.

Yo, que por allí pasaba,
vi que eran soldados.

Comprendí que de los míos.
Soldados.

Mi mismo traje vestían.
Sus ojos rotos me miraron.

¹⁷ “Vosotros no caisteis”, *ibid.*, pp. 412-413. Poema afin es “Los soldados se duermen”, pp. 417-418.

Esto lo recuerdo ahora
lejos, en otros campos.

Pero, antes de que la imagen de los soldados españoles muertos en la guerra nublara la frente del poeta en las orillas del abierto Paraná, Alberti había sido acogido con generosidad y reconocimiento en la capital de Argentina, aunque seguramente con reticencia en sectores anticomunistas¹⁸. Para su hermosa selección de *Églogas y fábulas castellanas* contó con la ayuda de dos grandes americanos: en primer lugar, el poeta argentino Ricardo E. Molinari; en segundo, el sabio filólogo dominicano Pedro Henríquez Ureña, adscrito al Instituto de Filología de Buenos Aires y sólido conocedor de la tradición poética en lengua española. Molinari inscribió siempre su segundo nombre bajo una elegante y misteriosa inicial: “E.” Alberti, que compartía apellido italiano con el poeta argentino, me contó en una ocasión que aquella alta letra correspondía sencillamente a “Eufemio”. La rusticidad del nombre, pese a su origen griego, quedaba así velada por la solitaria inicial. Con la elegida transcripción de su nombre Molinari firmó algunos de los más bellos libros de poesía que se han impreso en el mundo hispánico en el siglo XX, salidos de las manos del propio poeta y de las del impresor Francisco A. Colombo¹⁹. Sin entrar en su contenido, digno de la máxima atención y elogio, son libros parangonables, en su gusto y elegancia, a lo mejor que pudo editar o inventar Manuel Altolaguirre.

¹⁸ En el libro albertiano *Buenos Aires en tinta china*, con dibujos de Attilio Rossi y prólogo de Jorge Luis Borges (Losada, Buenos Aires, 1951), el silencio de Borges sobre el poeta español es cerrado y absoluto. Cabe una explicación sencilla: que el prólogo le fuera pedido para comentar los dibujos y que ni siquiera contara previamente con los poemas. Ignoro si fue eso lo sucedido, pero al frente de esas páginas el silencio adquiere un aire casi insultante. Sobre estos años argentinos, véase JOSÉ MIGUEL VELLOSO, *Conversaciones con Rafael Alberti*, Sedmay, Madrid, 1977, pp. 80-94. Rectifica algunos detalles, en especial sobre la llegada a Argentina, L. García Montero en su citada “Biografía”. Véase también SERGIO BAUR, “Antología de un exilio porteño”, en JUAN MANUEL BONET *et al.* (eds.), *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo...*, pp. 341-358, con un apunte sobre Borges-Alberti, p. 355.

¹⁹ En NARCISO POUSA, *Ricardo E. Molinari*, Ediciones Culturales Argentinas-Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires, 1961, una bibliografía final (pp. 105-112) está dedicada, por Molinari, a Emilio Colombo, como responsable de la edición de sus libros.

Alberti dedicó a Molinari una importante serie de canciones bajo el título de “Metamorfosis del clavel”. Entre ellas figura la celeberrima canción de la paloma equivocada, que había sido escrita en París²⁰. Los dieciocho poemas de esa serie constituyen la sección tercera de su primer libro nuevo en suelo americano: *Entre el clavel y la espada* (1941). Compuesto entre los años 1939-1940 a caballo entre dos mundos –“Francia, el mar, La Argentina”–, el libro aparecía dedicado a Pablo Neruda, amigo desde los años españoles y desde el primer tiempo de destierro, en la ciudad del Sena. Allí, mientras trabajaba en la radio Paris-Mondial, traducía a Racine o Meleagro y escribía, entre otros poemas, prosas y dibujos, su *Vida bilingüe de un refugiado español en Francia*, había compartido con el chileno casa y esperanzas, juntos Neruda y Delia del Carril, Alberti y María Teresa León²¹. A poco de llegar a la Argentina, el poeta andaluz daba cuenta pública de su obra con una nueva recopilación para los lectores americanos: *Poesía* (Losada, Buenos Aires, 1940), donde recogía su obra escrita entre 1924 y 1938, pero en la que ya avanzaba poemas escritos en París en 1939, pertenecientes a *Entre el clavel y la espada*. De ahí el titubeo en el título, diferentes el de portada y el de cubierta, que amplía a 1939 el límite cronológico²². Es probable que el proyecto inicial se ciñera a la etapa que se cerraba en 1938, antes de la llegada a París, pero quizás fue alterado ante las mismas galeradas del libro. Una “Advertencia del editor” (probablemente Guillermo de Torre) da a entender lo que pudo ocurrir:

Este volumen contiene toda la obra lírica de Rafael Alberti escrita entre 1924 y 1939 inclusive, con la sola excepción de las composiciones referentes a la guerra española, a partir de *Sermones y moradas*. El Editor,

²⁰ Pueden consultarse en manuscrito la primera versión, tachada, y la versión final (con una duda pendiente), en el citado cuaderno autógrafo, ms. 23063 de la BNE. El poema, sin fecha, habría sido escrito en 1939.

²¹ Bajel, Buenos Aires, 1942. Véase JAVIER PÉREZ BAZO, “La poesía sociopolítica de Alberti en su primer exilio: *Vida bilingüe de un español refugiado en Francia*”, en JULIO NEIRA (ed.), *Rafael Alberti y María Teresa León cumplen cien años*, Caja Cantabria, Santander, 2004, pp. 107-124.

²² Alberti lo menciona como “mi primer libro” publicado en Argentina. “Resumen autobiográfico”, en JUAN MANUEL BONET *et al.* (eds.), *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo...*, pp. 543-549; reproducción de cubierta, *ibid.*, p. 316; y en L. GARCÍA MONTERO (ed.), *Rafael Alberti: el poema compartido*, p. 196. No señala la divergencia de títulos R. MARRAST (ed.), “Bibliografía”, en R. Alberti, *OC, Poesía II*, Seix Barral, Barcelona, 2003, pp. xi-xiii.

de completo acuerdo con el autor, ha creído conveniente suprimir ciertos poemas que por su tema restringirían la difusión general a que este volumen aspira...

En compensación incluimos al final del volumen once poemas, hasta ahora absolutamente inéditos, que son la producción novísima de Alberti. Los seis primeros tienen tema de la guerra española y son otros tantos ejemplos magníficos de esa apasionada poesía de combate. En los cinco últimos, *el poeta se vuelve a su sola poesía*. En todos ellos Rafael Alberti alcanza su cenit de gracia y esplendor imaginativo, de condensación de sentimiento y de perfección formal²³.

Pese a la explicación, el libro había sufrido una poda drástica, pues había desaparecido toda poesía de dicitario y combate directos, incluidas las alusiones a la Unión Soviética. Según parecía entender el editor, otro era el público al que ahora había que conquistar, diferente del español del enfrentamiento bélico. El horizonte había cambiado, como la vida del exiliado, que tardó en conseguir documentos que legalizaran su situación. No obstante, aquellos dos primeros libros fueron editados en una editorial dominada por españoles y con segura capacidad de proyección y reconocimiento. Alberti iniciaba su andadura poética sobre suelo argentino con inevitable voluntad de cierre e inauguración de una nueva etapa. Pese a todo, si *Entre el clavel y la espada* apostaba por el juego, la vuelta a “la palabra precisa” y el erotismo, no podía silenciar el peso de la espada y el destierro. El recuerdo de la guerra era rememorado en este trágico perfil de ensimismado:

Anda serio ese hombre.
Anda por dentro.
Entra callado.
Sale.

Si remueve las hojas con la tierra,
si equivoca los troncos de los árboles,

²³ El subrayado es mío. Alude a los poemas titulados “Dos sonetos y tres canciones”, pp. 303-306: “Un papel desvelado en su blancura...”, “Nace en las ingles un calor callado...”, “Junto a la mar y un río...”, “Se equivocó la paloma...”, “Mamaba el toro, mamaba...”, que aparecen precedidos de “Para después” (“Después de este desorden impuesto, de esta prisa...”), el cual se convertirá en poema prologo del nuevo libro.

si no responde ni al calor ni al frío
y se le ve pararse
como olvidado de que está en la vida,
dejadle.

Está en la vida de sus muertos, lejos,
y los oye en el aire.

Pero el poeta no podía solo cantar, recordar, proyectar. Sus trabajos editoriales en Losada y Pleamar fueron sin duda parte de la solución práctica sobre las nuevas tierras²⁴. Para ello necesitaba el concurso de los viejos y nuevos amigos. Según las agradecidas palabras de Alberti en la nota preliminar de sus *Églogas y fábulas*, el poeta Ricardo E. Molinari era “poseedor de una escogida y rara biblioteca”. De allí le vino una ayuda sustancial para confeccionar su libro. A juzgar por los que enumera en su lista de fuentes, no era la de Molinari una biblioteca de bibliófilo o coleccionista puro, sino de lector acendrado de poesía, aquel que busca ediciones fiables y, de vez en cuando, alcanza una valiosa joya antigua. Junto a recopilaciones de Quintana (para Espinosa), de Rodríguez Marín (para Barahona de Soto) o de Coster (para Herrera), Alberti consigna un Carrillo y Sotomayor de 1613 (segunda y definitiva edición de su obra), un Villamediana de 1643 y las *Obras sueltas* de Lope impresas por Antonio de Sancha en el XVIII en sus veintiún sobrios y elegantes volúmenes (1776-1777). Todavía en el invierno austral de 1987 pude admirar los restos de aquella biblioteca en el piso porteño del propio Molinari. Recuerdo en una pequeña estantería, entre libros de época, las *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora y Argote* (1630), de José Pellicer, un San Juan de la Cruz y algún Lope, pero ya reducida a dos o tres volúmenes la bella edición de Sancha. Eran restos de la biblioteca de un poeta con gustos y saberes selectos, como muestra su amistad con el bibliófilo y coleccionista Jorge M. Furt, en cuya casa y hacienda, Los Talas, están fechados algunos de sus poemas.

²⁴ No entro en trabajos más remuneradores, como los guiones de cine que escribió María Teresa León, en los que colaboró el poeta. Con la bibliografía que allí se cita, véase IRMA EMILIOZZI, “Presencia de Rafael Alberti y María Teresa León en el exilio. Sus colaboraciones en el cine argentino”, *Boletín Hispánico Helvético*, 2 (2003), pp. 85-106.

Tenía entonces el poeta argentino ochenta y nueve lúcidos años, tupida su blanca y ondulada mata de pelo, llena su memoria de entrañables recuerdos españoles, sobresalientes en su boca los nombres de Federico García Lorca, Gerardo Diego y José María de Cossío. Su máximo tesoro estaba encerrado en una maleta que se erguía de pie en el salón donde conversábamos. Allí había reunido y guardado un juego completo de sus maravillosas ediciones, muchas de ellas en reducidísimas tiradas, adornadas con dibujos que eran recuerdo de sus amigos y con xilografías talladas por su propia mano. Así editó su primer libro, *El imaginero* (1927), ilustrado por Norah Borges y reseñado por Jorge Luis Borges, quien escribía: “Ricardo E. Molinari es hombre pudoroso de su alma y solo comunicativo de ella por símbolos... Es poeta de agrados, es una presencia inusitadísima de poesía en nuestra poesía y no se arrepentirá el que lo busque”²⁵. Molinari siguió con títulos como *Una rosa para Stefan George* y *El tabernáculo*, los dos de 1934, con dibujos que le hizo Federico García Lorca, entonces de paso por Buenos Aires, para acompañar sus poemas. En España Altolaguirre ya le había impreso un pequeño haz: *Nunca* (Héroe, Madrid, 1933), en tirada de cincuenta ejemplares. En 1937 editaría *Casida de la bailarina*, elegía a la muerte de Lorca con una nueva ilustración del mismo poeta granadino. En 1940 publica *Oda de amor*, ilustrada con un dibujo de Rafael Alberti y en tirada de treinta y tres ejemplares²⁶.

La amistad de Alberti y Molinari en los primeros años cuarenta condujo seguramente al primero hacia ciertas imprentas y gustos editoriales. También Alberti inició en Buenos Aires la ronda de las ediciones de tirada reducida, de supremo cuidado tipográfico y acompañadas de ilustraciones. Si más de un ejemplo se puede contar de fechas anteriores, es ahora el momento en que esta actividad cobra importancia real, con progresivo desarrollo futuro. Frente a la digna y elegante sobriedad de editores como Manuel Altolaguirre en España o Miguel N. Lira en México, las nuevas ediciones privadas están concebidas con un acompañamiento gráfico que las convierte en objetos de arte, y no solo en libros de poesía. Basten dos ejemplos: *De los sauces*, con un grabado de María del Carmen Aráoz Alfaro y tirada de treinta ejemplares (Francisco A. Colombo, Buenos Aires, 1940),

²⁵ *El idioma de los argentinos* [1928], Alianza, Madrid, 1998, pp. 116-118.

²⁶ Para más detalles remito a la citada bibliografía en Narciso Pousa; para los dibujos lorquianos, a MARIO HERNÁNDEZ, *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Tabapress, Madrid, 1990.

y *El ceñidor de Venus descendido*, con dibujos de Luis Seoane y tirada de cien ejemplares numerados y firmados por el poeta (Botella al Mar, Buenos Aires, 1947)²⁷. Son ediciones fuera de comercio o con una salida restringida, a veces acompañadas de manuscritos del poeta y de dibujos y aguafuertes de pintores argentinos, de algunas de las cuales no ha quedado registro en la bibliografía del poeta. Anticipan poemas de libros o recogen composiciones singulares del pasado, como los conocidos “Tres recuerdos...”, que, procedentes de *Sobre los ángeles* (1929), reaparecen en una edición de bibliofilia en 1943²⁸. Alberti—como Molinari, como Borges, como Lorca, como Alfonso Reyes o Salvador Novo— había tropezado con el impresor Francisco A. Colombo y con el gusto de los poetas, artistas y editores porteños por el libro bien hecho. De este modo, desde un registro privado y amistoso, iniciaba el camino que desembocaría en sus *liricografías* y en los libros comerciales ilustrados por su propia mano, todos ellos precedidos y acompañados por ejemplares autógrafos en tiradas mínimas, con ilustraciones en color del propio autor, joyas caligráficas de regalo para amigos y, es de suponer, benefactores.

Más de uno de aquellos volúmenes que en los primeros años cuarenta usó Alberti para su antología de *Églogas y fábulas* procedería de librerías lisboetas y madrileñas, de las estancias de Molinari en Portugal y España. En la temprana fecha de 1928 el poeta argentino había trabado primera amistad con Gerardo Diego en el mismo Buenos Aires, cuando el santanderino dio allí una serie de conferencias sobre poesía y música, incluidos en sus lecciones Maurice Ravel y sus amigos de *Carmen* y *Litoral*, las revistas que él dirigía. Esa amistad se confirmaría algunos años después en Santander y en Tudanca (1933), ya por medio José María de Cossío y su casona y biblioteca montañosas. Vendría luego la entrañable amistad con García Lorca, en el Buenos Aires de 1933-34, con poesía, estrenos teatrales y reuniones compartidos en la populosa y rendida ciudad. Eran ya los años, previos a la guerra civil, en que poetas españoles y americanos,

²⁷ En el libro y catálogo *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo...*, p. 318, se reproduce fotográficamente portada e interior de *De los sauces*. Podría añadirse como complemento *De los álamos y los sauces*, Ediciones del Ángel Gulab, Buenos Aires, 1940 (impr. Francisco A. Colombo, 425 ejemplares), reproducido en la misma página. Véase también R. MARRAST (ed.), Rafael Alberti, *OC, Poesía II*, p. 487.

²⁸ *Tres recuerdos del cielo (Homenaje a G. A. Bécquer)*, Urania, Buenos Aires, 1943 (impr. Francisco A. Colombo, 25 ejemplares).

como contaría Pablo Neruda, se maravillaban ante los impecables y sombríos sonetos de Quevedo, ante la melancolía nocturna de Francisco de la Torre, ante la buida y encendida poesía de Villamediana²⁹. Molinari rememoraba con emoción, a la par de Alberti, las delgadas cantigas galaico-portuguesas, versos dolidos y transparentes del cancionero popular antiguo o cultísimas citas de Virgilio, Góngora, Lope, Bocángel o Pedro Medina Medinilla. Son versos que perfuman en ocasiones la página inicial de sus propios libros de poesía o el arranque de sus secciones internas³⁰.

Si evoco páginas y datos como los enumerados es para resaltar la comunidad de lengua y de poesía entre nombres de las dos orillas del Atlántico; si repasamos las vivencias históricas, pronto advertimos, además, que la nostalgia de España podía ser esgrimida sin pudor ante amigos y lectores que, aun siendo de otros países, no eran ajenos a las raíces vitales y culturales que nutrían los sueños de los refugiados. No es así extraño que en 1944 Alberti prologara su libro de aprisionadas octavas reales y de fluyentes silvas con un título que tenía el aire y la ondulación de una nostálgica dedicatoria: “Al río Tajo, padre de las églogas y fábulas castellanas”. Aún ardiente sobre el suelo europeo la guerra contra el nazismo, el poeta revolucionario que escribía a las orillas del Plata hablaba de pastores enamorados, de los alternados cantos amebos y de las náyades que habitaban los ríos de las églogas españolas:

A la bucólica del Tajo pertenecen el Guadarrama, el Jarama, el Henares y el Manzanares. A la bucólica del Betis: el Darro y el Genil. A la del Tajo y su red de afluentes, los poetas Garcilaso, [Francisco] de la Torre, Figueroa, Cervantes, Lope de Vega, Medina Medinilla, Esquilache... A la del Betis y sus hijos: Herrera, Barahona de Soto, Góngora, Mira de Amescua, Soto de Rojas, Espinel... y hasta el Duque de Rivas.

...Las capitales de estas Arcadias españolas, miradas por las ninfas y pastores en los espejos claros de sus ríos, son: Salamanca, Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Granada, Sevilla.

²⁹ P. NERUDA, “Amistades y enemistades literarias”, *Qué Hubo*, Santiago de Chile, 20-IV-1940; en M. URRUTIA y M. OTERO SILVA (eds.), *Para nacer he nacido*, Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 74-78.

³⁰ Aparte de ediciones sueltas, tengo en cuenta *Las sombras del pájaro tostado. Obra poética (1923-1973)*, El Mangrullo, Buenos Aires, 1974.

Desde los episodios de Galdós, tan populares durante la guerra civil, hasta esta lista de viejos ríos y ciudades, llegaba el callado recuerdo de la cultura española, entroncada en la latina y la griega, y se vislumbraban las llamas y guerras de la historia. Pero, por un momento, el Manzanares o el Jarama no evocaban frentes y batallas, sino ninfas y pastores de una Arcadia lejana e imposible³¹.

La evocación brotaba de quien, un año antes, en un homenaje a Herrera y Reissig celebrado en Montevideo, había pronunciado estas tristes palabras:

Hoy, en aquella Europa que dejó de ser mía... los hombres caen por millones, tantos y tantos sin dejar siquiera esas huellas mortales que, pasados los años sobre ellas, van adquiriendo con escalofrío ese nombre de tan frágil y triste significado: restos; es decir, lo más mínimo que podemos dejar sobre la tierra. Pues allí, cuántos héroes y cosas sin residuos visibles, sin ni restos ni nada que amontonar, tan necesarios para nuestra veneración y consuelo³².

Pero volvamos, desde esas nieblas, a la canción 31 de las *Baladas y canciones del Paraná*, donde Alberti hubo de solucionar un serio problema crítico. Como a Pablo Neruda, también al gaditano—los dos condicionados por la guerra de España— se le presentaba un problema poético e histórico: la aludida interpretación de la conquista de América. El *Canto general* nerudiano aparece en México en 1950. De la primera edición, que estuvo al cuidado de un refugiado español, Miguel Prieto (maestro de Vicente Rojo), Neruda se reservó cincuenta ejemplares sin numerar, en papel Manila, para su uso personal³³. Dada su relación de fraternal amistad con Alberti, es casi seguro que uno de esos ejemplares especiales llegó, con

³¹ Ensayo una explicación global del Alberti posterior a la guerra civil JOSÉ CARLOS MAINER en “Rafael Alberti después de 1939. La construcción del poeta popular”, *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo...*, pp. 311-339.

³² “Julio Herrera y Reissig”, *Alfar*, Montevideo, 83 (1943). Cito de PABLO ROCCA y MARÍA DE LOS ÁNGELES GONZÁLEZ (eds.), *Rafael Alberti en Uruguay. Correspondencia, testimonios, crítica*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2002, pp. 234-235.

³³ HERNÁN LOYOLA (ed.), “Ediciones principales”, en P. Neruda, *Obras completas*, t. 1: *De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”, 1923-1954*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 1999, pp. 1206-1208. Cito en adelante como *OC1*.

la correspondiente dedicatoria, a manos del gaditano, del mismo modo que en 1941 este había recibido en Buenos Aires uno de los quinientos ejemplares de *Un canto para Bolívar* que la UNAM había editado en México. La anticipada edición de este poema, que luego figuraría en *Tercera residencia* (1947), reunía el canto al Libertador con el quemante recuerdo de la guerra de España:

Junto a tu mano hay otra, y hay otra junto a ella,
y otra más, hasta el fondo del continente oscuro.
Y otra mano que tú no conociste entonces
viene también, Bolívar, a estrechar a la tuya.
De Teruel, de Madrid, del Jarama, del Ebro,
de la cárcel, del aire, de los muertos de España
llega esta mano roja que es hija de la tuya.

En la guarda primera del delgado libro, y sobre el ejemplar dedicado a Alberti, Neruda escribió una carta-dedicatoria que se iniciaba de este modo: “Querido Rafael: Cada día te escribo mentalmente y cada día os recordamos, a ti, María Teresa y la nueva niña, cuyo nombre y llegada celebramos”. La niña celebrada con ese endecasílabo epistolar era Aitana Alberti, nacida en el mismo año de 1941 y bautizada con el nombre de una sierra española. Otros datos y recuerdos se superponían, al calor de los últimos días vividos conjuntamente en París en 1939: cómo, por ejemplo, había crecido de modo alarmante la colección nerudiana de caracolas, “comenzada—atestiguaba Neruda— con el tritón que tú y María Teresa me regalasteis en París”. Ya eran miles las que el chileno, coleccionista fervoroso, atesoraba. Implicando a Delia del Carril, conocida familiarmente como la Hormiga, y a la niña de meses que se llamaba Aitana, terminaba Neruda: “Queridísimos Raf.[fael] y Mar.[ía Teresa] y Ait.[ana], ¿cuándo nos tocará estar juntos de nuevo? ¿Te acuerdas de la Hormiga Furiosa vagando por los puentes del Sena en la noche? Os beso y abrazo con todo el cariño que la distancia agranda. ¡Hasta luego! Pablo”³⁴.

³⁴ Copio del facsímil del ejemplar albertiano, Visor, Madrid, 2004. Fotografía de la caracola aludida, en JUAN MANUEL BONET *et al.* (eds.), *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo...*, p. 325, donde se fecha erróneamente en 1930, en contra de la dedicatoria autógrafa de Alberti sobre el nácar interior de la misma caracola.

La comunicación no se interrumpió nunca, como el envío mutuo de libros. En 1944 Alberti le hace llegar a Neruda *Pleamar*, recién aparecido en Losada, con la siguiente dedicatoria:

Para mis queridísimos
 Delia y Pablo,
 su siempre fiel
 y entusiasta
 Raf. Alberti
 Buenos Aires 1944

En la misma página, el poeta español añadía al pie: “Pídele a Santiago Ontañón un libro mío que tiene para ti. En él he puesto tu homenaje a Villamediana”³⁵. A través de los nombres revive de nuevo la etapa española, pues Ontañón, reconocido escenógrafo, pertenecía al grupo de amigos de Lorca, Alberti y Neruda desde el Madrid anterior a la guerra civil. Por otro lado, el segundo libro aludido no podía ser otro que el primer volumen de las *Églogas y fábulas*, también de 1944, en el que Alberti había incluido “El desenterrado. Homenaje al Conde de Villamediana”, poema de *Residencia en la tierra*³⁶, situado a la par de los de Garcilaso, Lope y Góngora.

En 1946 el poeta chileno recibía en su patria y en la capital del país a María Teresa León y a Rafael Alberti. Dirigiéndose al segundo, le daba la bienvenida entre recuerdos compartidos, al tiempo que le comparaba, tácitamente, con Ercilla:

Nunca imaginé, entre las flores y la pólvora de la paz y de la guerra en Madrid, entre las verbenas y las explosiones, en el aire acerado de la planicie castellana, que algún día te daría en este sitio las llaves de nuestra capital cercada por la nieve, y te abriría las puertas oceánicas y andinas de este territorio, que, hace siglos, don Alonso de Ercilla

³⁵ *Pleamar (1942-1944)*, Losada, Buenos Aires, 1944. Fotografía de cubierta y guarda (con dedicatoria), en *Entre el clavel y la espada: Rafael Alberti en su siglo...*, p. 325. El ejemplar, del Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, Santiago de Chile, de la donación que el poeta hizo de su biblioteca.

³⁶ *OC1*, pp. 338-340, con nota de H. Loyola, p. 1191.

dejara fecundado y sembrado y estrellado con su violenta y ultramarina poesía³⁷.

En buena ley hemos de suponer que cuatro años después, en 1950, Rafael Alberti recibió el *Canto general* de manos de Neruda, y probablemente uno de los cincuenta ejemplares especiales que el autor se había reservado. La hipótesis se convierte en certeza por el hecho esencial de que uno de los protagonistas de ese *Canto* es el mismo Alberti, a quien está dedicado un largo poema de “Los ríos del canto”, sección duodécima del libro, constituida por solo cinco composiciones, en las que brillan los nombres y el ejemplo creador de un venezolano, un argentino, un mexicano y dos españoles; es decir, de Miguel Otero Silva, Rafael Alberti, González Carvalho, Silvestre Revueltas y Miguel Hernández. El elogio a la poesía del segundo no puede ser más alto:

Arquitectura hecha en la luz, como los pétalos,
a través de tus versos de embriagador aroma
yo vi el agua de antaño, la nieve hereditaria,
y a ti más que a ninguno debo España.
Con tus dedos toqué panal y páramo,
conocí las orillas gastadas por el pueblo
como por un océano, y las gradas
en que la poesía fue estrellando
toda su vestidura de zafiros.

Neruda parece aludir a la pompa barroca y gongorina de la que Alberti fue desprendiéndose a partir de *Sobre los ángeles* y *Sermones y moradas*, hasta llegar a la poesía política y civil de la primera época de militancia comunista. Junto a la poesía estaba, además, la moral y el compromiso del canto, que en el mismo poema Neruda confesaba deber al gaditano:

Tú sabes que no enseña sino el hermano. Y en esa
hora no solo aquello me enseñaste,

³⁷ “R. A. y M. T. León”, *Para nacer he nacido...*, pp. 84-85. En esa estancia, tal como relata Alberti, Neruda le lee en privado, para él solo, “Alturas de Macchu Picchu”, entonces inédito (*La arboleda...*, pp. 137-141). Sumándose a un homenaje italiano, años después Neruda firma en “Isla Negra, diciembre de 1972” un nuevo texto de homenaje: “Para un gallardo joven” (*ibid.*, p. 134).

no solo la apagada pompa de nuestra stirpe,
sino la rectitud de tu destino,
y cuando una vez más llegó la sangre a España
defendí el patrimonio del pueblo que era mío.

Pero en aquel ambicioso y totalizador *Canto general*, escrito a lo largo de once años –1938-1949–, también cabían otros temas y visiones, empezando por dos primeros tiempos: el que atañe a la América indígena y precolombina, que se desgrana en los dos primeros cantos o secciones del libro –“La lámpara en la tierra”, “Alturas de Macchu Picchu”–, y el que corresponde a la llegada de “Los conquistadores”, a quienes está dedicada la tercera sección. La oposición entre esos dos mundos –la naturaleza virgen hollada por sus depredadores– conforma la pugna antitética en que todo el libro se resuelve, la que determina la visión de los conquistadores como magnos “Ofensores de la Tierra Madre americana”, según la expresión de Hernán Loyola³⁸. No extraña, pues, que el poeta chileno describiera así el desembarco de los compañeros de Cortés en el lugar que aún no se llamaba Veracruz:

A Veracruz va el viento asesino.
En Veracruz desembarcan los caballos.
Las barcas van apretadas de garras
y barbas rojas de Castilla.
Son Arias, Reyes, Rojas, Maldonados,
hijos del desamparo castellano,
concedores del hambre en invierno
y de los piojos en los mesones.

¿Qué miran acodados al navío?
¿Cuánto de lo que viene y del perdido
pasado, del errante
viento feudal en la patria azotada?

No salieron de los puertos del Sur
a poner las manos del pueblo
en el saqueo y en la muerte:

³⁸ Véase la síntesis del proceso seguido por Neruda y el análisis de su posición en *OC1*, p. 1205.

ellos ven verdes tierras, libertades,
 cadenas rotas, construcciones
 y, desde el barco, las olas que se extinguen
 sobre las costas de compacto misterio³⁹.

Neruda rehúye la glosa histórica y, si señala el desembarco de los caballos, para nada recuerda el homérico catálogo de los primeros llegados a las tierras de México, según las inolvidables páginas de Bernal Díaz del Castillo. Incluso hace a los castellanos barbitaheños, en lo que cabe admitir una intención denigratoria que le llega desde las raíces del idioma. Recuérdesse el refrán que nos transmitió Correas: “Barba roja y mal color; debajo del cielo no le hay peor”; y la aclaración de Quevedo en el *Sueño del infierno* a propósito de Judas, de quien propone dos opciones en su posible retrato: “...barbirrojo, como le pintan los españoles por hacerle extranjero, o barbinegro, como le pintan los extranjeros por hacerle español”⁴⁰. Las barbas rojas y supuestamente semíticas que pinta Neruda van acompañadas, para colmo, de garras, con lo que se disipa cualquier duda sobre el significado del color nombrado. El chileno enumera luego los nombres de los que ostentan esas barbas, acudiendo a la despersonalización del apellido en un endecasílabo aliterado de erres: “Son Arias, Rojas, Reyes, Maldonados”, hombres atónitos ante el mundo que se abre a sus ojos desde la borda de los barcos. El adjetivo “rojas” se eleva, además, a apellido, repitiéndose palabra y color, mientras que en Reyes cabe, acaso, una más o menos consciente autoironía, propia de un poeta que se llamó de nacimiento Neftalí Reyes⁴¹. Luego, en el despliegue del cuadro, Neruda matiza las tintas, pues los recién llegados son encarnación de los pobres

³⁹ Del poema “Llegan al mar de México”, *OC1*, pp. 450-451. No sigo el sistema nerudiano de puntuación a la francesa (o de antiguas ediciones españolas), con signos de admiración e interrogación solo finales.

⁴⁰ Véase la ed. de Ignacio Arellano de F. de Quevedo, *Sueños y discursos...*, en *Obras completas en prosa*, dir. Alfonso Rey, I, I, Castalia, Madrid, 2003, pp. 315-316, n. 590, y p. 286, n. 440. Antes, RICARDO SENABRE, introducción a *El retrato literario*, Colegio de España, Salamanca, 1997, pp. 18-20.

⁴¹ Rememoraba Neruda en una entrevista (9-I-1940): “Mis tatarabuelos paternos —los Reyes— llegaron de España y se instalaron en el mismo lugar que sigue teniendo mi familia, en el fundo Belén, al lado de Parral. Eran campesinos y, por la enorme cantidad de hijos que se usaba en aquella época, emigró en parte la generación de mis padres al sur de Chile, a la frontera” (H. LOYOLA, ed., *OC, V. Nerudiana dispersa*, II, p. 1066).

del mundo, que arriban a las nuevas orillas huyendo de la opresión de su patria:

...Más allá, más allá, lejos del piojo,
del látigo feudal, del calabozo,
de las galeras llenas de excremento.

Y los ojos de Núñez y Bernales
clavaban en la ilimitada
luz el reposo,
una vida, otra vida,
la innumerable y castigada
familia de los pobres del mundo⁴².

Al reflejar críticamente aquella llegada, el poeta chileno optó por una confusa solución. El verso final de toda la sección resuelve la suma de contradicciones que la conquista parecía encerrar: “La luz vino a pesar de los puñales”; pero en el poema de Veracruz, ¿garras y barbas de *asesinos* son absueltas por encarnar a los oprimidos del mundo? ¿Se les puede aplicar la eximente de la “obediencia debida”? ¿O están bañados por la luz que se desprende de la palabra “pueblo”? Frente a la culpa de Cortés, de Alvarado o de Valdivia, para Neruda hay cierto grado de inocencia en los soldados anónimos. En un segundo poema de la misma tercera sección del *Canto general*, “Duerme un soldado”, describe a ese conquistador sin nombre que duerme en la selva al pie de un dios que podría ser Quetzacóalt:

Extraviado en los límites espesos
llegó el soldado. Era total fatiga
y cayó entre las lianas y las hojas,
al pie del Gran Dios emplumado:
este
estaba solo con su mundo apenas
surgido de la selva.
Miró al soldado
extraño nacido del océano.

⁴² ¿Hemos de suponer que ese Bernal es el autor de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*?

Miró sus ojos, su barba sangrienta,
 su espada, el brillo negro
 de la armadura, el cansancio caído
 como la bruma sobre esa cabeza
 de niño carnicero.

En su *Canto general* Neruda oscila entre la condena más radical y la exaltación de la admiración sin fisuras. Más raro es que se decante por un territorio ambiguo, como sucede en el tratamiento del soldado de la conquista. En su descripción de la génesis del libro, Hernán Loyola ha descrito cómo en 1949 el poeta resolvió, a través de su lucha contra González Videla, “el problema de la inserción de los conquistadores españoles dentro de una óptica condenatoria que hasta entonces (por presumibles motivos de ecuanimidad histórica y de amor a España) le había sido imposible”⁴³. Quedaba, no obstante, un doble resquicio frente a la condena global: el elogio de ciertas figuras (Balboa, Las Casas, Ercilla...) y la salvación, por parcial que fuese, de los soldados anónimos por su posible similitud con aquellos otros que había conocido y cantado en la guerra de España. Un contexto histórico y poético, implicado en su propia obra, le pedía esa salvación, aun restrictiva. Así, el soldado que duerme puede tener rostro de depredador, pero también de niño; de ahí que el poeta hable de “esa cabeza / de niño carnicero”, desmentida la ferocidad por la apariencia infantil.

La puerta para Alberti estaba abierta. Y este, con su poesía transparente, con la sencillez de su arquitectura tradicional, en un libro sin énfasis, retomó el canto del héroe anónimo. Era el soldado recordado, con las llamas, detrás, de la guerra civil de España; y en una lontananza remota, era también el soldado de la conquista, “nacido del océano”, como le había definido Neruda:

A aquellos soldados un día
 los llamó el mar ignorado.

Pedro, Francisco, Juan o Antonio,
 les gritaba el viento oceánico...

⁴³ *OC1*, p. 1205. (Sobre otros graves problemas en la visión histórica nerudiana, véase el testimonio de JORGE EDWARDS, “Nikita Krusvhev, Pablo Neruda y nosotros”, *El País*, 19-III-2006, p. 15).

La canción 31 de *Baladas y canciones del Paraná* es una eficaz respuesta al poeta amigo, al tiempo que ofrece una solución crítica distinta al problema que se le había planteado a Neruda. Los soldados están ahora definidos por los nombres propios, que les individualizan y humanizan. Subsiste en sordina esa magna naturaleza de la poesía del chileno. Alberti la abarca con una enumeración sin metáforas, puro enunciado de una cambiante realidad continental, desde los llanos de Venezuela a los ríos inabarcables del Sur:

Llanos sin mancha, selvas hondas,
montes sin fin y ríos largos.

El giro final del enfoque consiste simplemente en aunar pasado y presente para mostrar la continuidad en el tiempo y en las sangres de los que llegaron al Nuevo Mundo y en él se quedaron, en suma de generaciones. El eneasílabo final sintetiza el proceso: “Tienen casi quinientos años”.

Existe en la misma serie otra canción, la 29, en la que Alberti sí acude a los apellidos, como si pasara del subsuelo de la intrahistoria (en el sentido unamuniano) a la acción generadora de Historia. Para ello rememora hechos que nos transmite sustancialmente Ruy Díaz de Guzmán en la relación titulada *La Argentina*, como también Álvaro Núñez Cabeza de Vaca en sus *Comentarios*⁴⁴. El poeta moderno elige cuatro apellidos, desprovistos (menos el tercero) de nombres, pero asociados a hechos bien conocidos: Mendoza, Ayolas, Álvaro Núñez e Irala. Están todos unidos a las orillas y tierras del Plata. Son Pedro de Mendoza, adelantado del Río de la Plata y fundador de Buenos Aires en 1536; el capitán Juan de Ayolas, muerto por los indios payaguaes; Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, segundo adelantado e historiador del Río de la Plata, además de conquistador de La Florida; y, finalmente, el capitán Domingo Martínez de Irala, que dota a Asunción de cabildo y la convierte en ciudad en 1541⁴⁵. Alberti, sin embargo, no poetiza ningún hecho concreto. Partiendo de la importancia de los caballos en la conquista, resaltada por todos los historiadores,

⁴⁴ RUY DÍAZ DE GUZMÁN, *La Argentina*, ed. Enrique de Gandía, Historia 16, Madrid, 1986; y *Naufragios y comentarios*, Espasa-Calpe, Madrid, 1944.

⁴⁵ De la ed. cit., pp. 7-9, 80, 108-110, 120, 124...; y de C. DE VACA, *op. cit.*, pp. 251-252.

describe el avance consecutivo de los cuatro hombres a caballo, de modo que el galope supone la definición y posesión progresiva de un paisaje:

Turbación en los altos pastos.
Viento fuerte contra la aurora.

Son los caballos de Mendoza.

Crines sacudidas, estruendo
de sangre en las aguas atónitas.

Son los caballos de Ayolas.

Fatiga, fatiga, fatiga.
Guerrear y estruendo de cruces.

Son los caballos de Álvar Núñez.

Hambre, sed, polvo, hierro, muerte.
Noche en las sombras asombradas.

Son los caballos de Irala.

Caballos de España, caballos
en las tierras americanas.

La nueva tierra americana.

El poeta mezcla un hálito de condena –“guerrear y estruendo de cruces”– con una clara exaltación de ese galope fundacional, abridor o acuñador de una nueva tierra. En ese galope resuena, además, el de un guerrero mítico, el Cid, a través de otro poema que está, a su vez, resonando en la palabra de Alberti. Es el poema “Castilla”, de Manuel Machado, en el que “polvo, sudor y hierro, el Cid cabalga”⁴⁶. La imagen del Cid desterrado, “a caballo, con doce de los suyos”, repercute en la memoria creadora del poeta. No es nada extraño, pues sobre el Cid machadiano se superpone, además, el del cantar original, sobre el que

⁴⁶ En *Alma*, 1902, y en *Alma. Caprichos. El mal poema*, ed. Rafael Alarcón Sierra, Castalia, Madrid, 2000, pp. 131-132.

Alberti había trabajado recientemente, pues en 1949 había emprendido, con el músico Julián Bautista, un proyecto que quedaría inconcluso: *Cantar de Mio Cid (cantata heroica en tres episodios)*, de los que solo resultó escrito el primero⁴⁷. Le rondarían también imágenes americanas a través de la prosa, que había leído, de Ruy Díaz de Guzmán. El historiador del XVI había recordado el puerto de Buenos Aires en sus orígenes:

Este puerto fue poblado antiguamente por los conquistadores y, por causas forzosas que se ofrecieron, vinieron a despoblarle, donde parece que dejaron cinco yeguas y siete caballos, los cuales el día de hoy han venido a tanto multiplico, en menos de sesenta años, que no se puede numerar, porque son tantos los caballos y yeguas que parecen grandes montañas, y tienen ocupados desde el Cabo Blanco hasta el Fuerte de Gaboto, que son más de ochenta leguas, y llegan adentro hasta la Cordillera⁴⁸.

En la memoria bélica, histórica y poética de Alberti quedarían esas manadas de caballos, españoles y ya argentinos. Es lo que sucedía en otra de sus *Baladas y canciones del Paraná*, la que titula “Balada de lo que trajo un barco”. En ella se fundían, sobre el suelo austral, gauchos argentinos y faunos griegos anteriores a Cristo:

Las dríadas son las jacas
y los faunos los caballos.
(Un barco griego ha movido
los árboles del bañado.)

Paloma del Paraná,
vuela y vámonos.

Los pinos de la barranca
son los del Mediterráneo.
Un viejo gaucho en el viento,
Sagitario.

⁴⁷ Texto de Rafael Alberti basado en el romance popular, música de Julián Bautista (BNE: M.Bautista/51). Adopto la fecha dada por L. GARCÍA MONTERO, “Biografía”, p. 212.

⁴⁸ Ed. cit., pp. 74-75. De DÍAZ DE GUZMÁN (pp. 95-101) procede también el nombre y la historia de Lucía Miranda, que Alberti evoca en la canción 27.

Abeja del Paraná,
vuela y vámonos.

Ríe en chiripá Sileno,
borracho entre los naranjos.
Venus austral baila hoy
sobre un verde equivocado.

Estrella del Paraná,
vuela y vámonos.

Estamos ya sobre el vasto paisaje argentino, junto a las orillas de un río que no podría ser representado en forma de deidad fluvial, largas las barbas azuladas y unos breves cuernos entre el cabello, como habría sido imaginado por Teócrito u Ovidio. Los bañados del Paraná, el río que cantaría Molinari en sus grandes odas, evocan una tierra verde, a veces anegada por las crecidas, a veces cruzada por el galope de una tropilla de caballos o por el viento que viene y va sobre la hierba. Son “los bañados y movidas barrancas de San Pedro, frente al solemne Paraná de las Palmas”, el río “millonario de brazos y cabellos” que Alberti recuerda en la segunda entrega de sus memorias de *La arboleda perdida*⁴⁹.

Ya Rubén Darío, en un soneto a Montevideo que sus editores recogieron en *Baladas y canciones* (1923), volcaba sobre la tierra americana y las orillas del inmenso Río de la Plata la cornucopia mitológica:

Tus bravos héroes la Historia acata.
Fervientes lirios dieron loores
a los centauros y a los pastores
cuyas proezas recuerda el Plata⁵⁰.

En la canción albertiana el barco griego que pasa, real o imaginario, le trae al poeta el recuerdo de deidades que encarnaron instintos y fuerzas misteriosas de la naturaleza. El ámbito español de tantas canciones elegíacas se había transformado en una graciosa evocación, *sub specie graeca*, de la vieja cultura del Mediterráneo. Permanece, no obstante, la elegía o el deseo nostálgico de lo perdido, que se refugia en el estribillo: Paloma,

⁴⁹ Seix Barral, Barcelona, 1987, pp. 122-124.

⁵⁰ Ed. cit., pp. 79-80.

abeja o estrella del Paraná, “vuela y vámonos”. El sabio recurso de los nombres cambiantes procede de la antigua poesía paralelística y, quizás, de su admirado Gil Vicente⁵¹, pero ha sido trasplantado a “un verde equivocado” del hemisferio sur, donde Venus parece, como la célebre paloma, equivocada sobre un suelo extraño. Pisa un mundo que está muy lejos de las espumas donde había nacido; tan raro es, que un Sileno ebrio (en esos mismos años Picasso trazaba su gruesa y tambaleante figura) viste el chiripá, prenda cómoda para cabalgar que sustituía en los gauchos al ajustado pantalón (aunque la explicación es incorrecta: es un gaucho borracho quien se ha transformado en Sileno)⁵².

Alberti recordaba con su título un juego infantil: “De la Habana ha venido un barco cargado de...”. Para alguien nacido en la bahía de Cádiz, a la orilla de los recuerdos coloniales y de los hermosos ritmos de guajiras y habaneras, su madre sentada ante las teclas (recuérdese de nuevo su “Cuba dentro de un piano”, entre otros poemas), los barcos que arriban a puerto o a la voz e imaginación del niño pueden venir cargados de sorpresas y maravillas. Pero los barcos del Paraná se habían convertido también en símbolos de la inestabilidad y del viaje. Era el emblema propio de quien vive en una orilla que no es la propia, de aquel que está pendiente del ir y venir de los barcos, de las nubes, de las hojas o vilanos por el aire. Hablando con el río, tratándole como si fuera una persona o un “ente de imaginación”, decía el poeta:

Si fueras barco, te irías.
Si fuera barco, me iría.
¿Qué quedaría de ti,
qué de mí?

En la pregunta ha desaparecido ya el deseo de la vuelta; solo se yergue, punzante, el sentido de desarraigo. La identidad se tambalea y el hablante lírico manifiesta un desasimiento ontológico que emborriona o difumina

⁵¹ P. e., de la cantiga “Muy graciosa es la doncella...”, en DAMASO ALONSO (ed.), *Poesías de Gil Vicente*, Cruz y Raya, Madrid, 1934, pp. 13-14 y 42. El editor comparaba allí al poeta portugués, por su sentido de lo popular, con “nuestro Federico García Lorca o nuestro Rafael Alberti” (p. 7).

⁵² AUGUSTO MALARET recoge el modismo “gente de chiripá”, ‘gente campesina sin cultura’, como propio de Arg., Bol. y Chile (*Diccionario de americanismos*, 2ª ed. corr., Imp. Venezuela, San Juan, Puerto Rico, 1931, s. v.).

la entidad de las cosas y del propio yo. De ahí que en la “Balada de la sinceridad al toque de las Ánimas”, el poeta, que se identifica como tal, clame por ser

Cualquier cosa que se vea,
 que flote, vuele o se hunda,
 que sepa que está en el aire,
 que está en la tierra o el agua.
 Algo, ser algo, ser algo,
 menos lo que soy ahora:
 un poeta, las raíces
 rotas, al viento, partidas,
 una voz seca, sin riego,
 un hombre alejado, solo,
 forzosamente alejado,
 que ve ponerse la tarde,
 con el temor de la noche.

El poeta del oído preciso, de la sabiduría rítmica, ha elegido el octosílabo libre, conversacional, no sujeto a asonancia alguna, para hablar de la no pertenencia y del temor a la muerte en tierra extraña. No puede deducirse que este desasimiento esté causado por la vivencia del exilio, pero algunos signos lo dan a entender. En esta poesía desnuda, queridamente sencilla, la metáfora casi desaparece, sustituida por el símbolo. Y un símbolo central en la poesía de Alberti es precisamente el del agua, con múltiples encarnaciones: nube, fuente, río, mar (e, indirectamente, barco). En el origen está la fuente de la niñez; pero, ausente aquel agua, solo hay “una voz seca, sin riego”.

El canto se nutre de raíces y bebe de un agua necesaria, cuya carencia se siente en las mismas nubes que pasan por el cielo:

Hoy las nubes me trajeron
 volando el mapa de España.
 ¡Qué pequeño sobre el río
 y qué grande sobre el pasto
 la sombra que proyectaba!

Se le llenó de caballos
 la sombra que proyectaba.

Yo, a caballo, por su sombra
 busqué mi pueblo y mi casa.

Entré en el patio que un día
 fuera una fuente con agua.
 Aunque no estaba la fuente,
 la fuente siempre sonaba.
 Y el agua que no corría
 volvió para darme agua.

En el paisaje de bañados y río –nuevamente el Paraná– surge esa sombra y en ella la mancha de unos caballos sobre el “pasto” (o “hierba”, que se dice en España). Todo sucede como en fantasmagoría, mero juego de una nube pasajera y su sombra. Por eso las cosas son y no son, pues la anécdota de la nube, acaso real, se ha convertido en un sueño. Las palabras se cargan entonces de un simbolismo que, al tiempo que las enriquece, borra sus perfiles. En el círculo del agua, la nube surge en su centro, como generadora de lluvias, arroyos y ríos. Volvemos a entrar, pues, en el sueño del agua; la elegía brotará aquí por su carencia, no por su navegable sentimiento: ríos y lágrimas.

Como en la poesía juvenil de Lorca (“¡Quiero morirme siendo/ manantial!”), en esta canción el agua invierte su sentido: frente a los ríos que se deslizan hacia la muerte, Alberti se remonta al origen y a la niñez sobre un mapa irreal. Le acompaña el Conde Olinos, aquel que iba “a dar agua a su caballo” en el célebre romance⁵³. De ahí que el poeta monte a caballo para asistir al encuentro maravilloso: la no fuente que vuelve y brota para el deseante. Otra escondida cita literaria se encadena. Es de Antonio Machado en un conocido homenaje a Juan Ramón Jiménez por el libro *Arias tristes*:

Quedó la melancolía
 vagando por el jardín.
 Solo la fuente se oía.

⁵³ En la “Balada del posible regreso” había escrito: “No ya como el Conde Olinos,/ que de niño pasó el mar,/ seré cuando pase el mar”. Figuraba ya en *Ora maritina...*, ed. cit., pp. 140-141.

El jardín es ahora humilde patio de casa rural, pero sonido y silencio se unen en esta nueva fuente, que adquiere para el poeta desterrado virtudes mágicas y consoladoras: “Y el agua que no corría/ volvió para darme agua”. Alberti ha escrito uno de sus más imperecederos poemas, en el que los recuerdos literarios son hilos ocultos de esa misma agua, parte de la misma nostalgia del desterrado.

Pero el solemne paisaje del Paraná persiste con su fluir permanente, portador de memorias cambiantes. El propio Alberti recordaría el libro nacido a sus orillas, afirmando con justeza: “El él, entrelazada a mis nuevas raíces americanas, la presencia de mis largas angustias españolas está más viva y clara que en ningún otro de mis libros”⁵⁴. Alberti llegó con estas canciones a una desnudez y esencialidad aprendidas en los mejores romances viejos, como aquel del marinero que solo decía su canción a quien le acompañara en su barco. Pero los barcos que van y que vienen pueden traer memorias amargas:

Las fogatas, a lo lejos,
como barcos incendiados.

¿Arde el río,
o están ardiendo los barcos?

Se alzan en mi corazón
caminos bombardeados.
¿Quién se quema?
¿Quiénes se están abrasando?

Fuegos hay que no son fuegos.
...Mas yo no puedo mirarlos.

Quizá por ese motivo el Alberti elegíaco se había entregado en sus *Églogas y fábulas* a la rememoración de los viejos poetas, como si pertenecieran a una patria inmarcesible. En ella los ríos podían seguir soñando con pabellones de álamos, con aguas tan transparentes que en su fondo dejaban ver las guijas blancas, con cuerpos desnudos que en ellas se sumergían. Era el mundo de la “Tercera égloga” y de las mil recreaciones que el poema

⁵⁴ *La arboleda perdida...*, ed. cit., p. 123.

garcilasiano ha tenido a lo largo del tiempo; una de ellas, y no menor, se debe a la mano del propio Rafael Alberti en las orillas del Paraná.

Su garcilasismo, que rueda ya por *Marinero en tierra* y *Sermones y moradas*, venía de muy lejos⁵⁵. Baste recordar que había obtenido el grado de bachiller, según le oí contar, ante un tribunal presidido, y no sé si constituido en solitario, por su amigo Pedro Salinas, poeta y catedrático de Universidad. Para lograr la corona, el gaditano recitó de coro la “Tercera Égloga” de Garcilaso, haciendo gala de su siempre portentosa memoria. Sobre el suelo argentino escribiría:

Naves de Sanlúcar salen
para el Paraná.

Garcilaso de la Vega
hubiera podido embarcar.

Hubiera llegado a esta tierras,
no para en ellas guerrear.

Sino para cantar el río
Paraná.

Sauces le habría dado el río
Paraná.

Y verdes ninfas él al río
Paraná.

Juego de prendas podría llamarse esta sobria y sabia canción, en la que el poeta desterrado se viste la armadura invisible del toledano. Garcilaso, viene a decir, haría lo que yo hago: cantar al Paraná y trasladar hasta él a las ninfas que habitan en el río de la “Tercera Soledad”, donde “de verdes sauces hay una espesura”. De este modo Alberti mostraba, junto a los Mendoza, Ayolas o Álvar Núñez, el otro diálogo o conquista, el que le cupo

⁵⁵ Ha de decirse que Alberti es el primer y máximo impulsor de una tendencia de la poesía española más joven (y pacata) de aquellos años. En otro orden, habría que recordar su ejemplo sobre libros como el de JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España*, pról. Dámaso Alonso, Espasa Calpe, Madrid, 1952.

a él en suerte en sus largos años de estadía argentina y americana, al lado de poetas como Ricardo E. Molinari, Oliverio Gironde, Raúl González Tuñón, o el chileno Pablo Neruda. Poblada su memoria de églogas y fábulas antiguas, de casas desventradas por los bombardeos, de muertos que le hablaban del pasado, era él ahora, sobre la nueva tierra, el nuevamente conquistado. El Nuevo Mundo disolvía parte de su nostalgia en las aguas de sus ríos y le pedía que cumpliera el sueño posible de un Garcilaso que hubiera partido, en el XVI, de Sanlúcar de Barrameda. Simbólicamente, Alberti cifraba en ese sueño el inestable destino de los refugiados o desterrados españoles que llegaron, al término de una terrible guerra civil, a la promisoría tierra americana.

MARIO HERNÁNDEZ

Universidad Autónoma de Madrid

LA ESENCIA DEL SER HUMANO EN *PANIC* DESDE UNA VISIÓN POSTMODERNA

A vida é um modo próprio de ser
mas que, em sua essência, só se
torna acessível na *pre-sença*.

Heidegger

En variadas épocas hubo un “nuevo”, o sea, una modernidad, una nueva manera de pensar, pero, según Foucault, la modernidad se inaugura en el siglo XVIII, con Kant, con el Iluminismo, cuya principal característica era llevar al hombre a la mayoría, por el uso de la razón. Sin embargo, el proceso de racionalización trajo la pérdida de la libertad. A su vez, Nietzsche ve ese mundo moderno como el mundo del nihilismo, con la esterilización de los valores vitales que se encontraban en un pasado donde reinaban fuerzas de la energía dionisiaca, y cree que el arte puede servir como un medio entre el presente y la prehistoria mítica. Los críticos afirman que, en el postmodernismo, no hay nostalgia del pasado, tampoco existe el deseo de volver a una época de valores más simples o más dignos, pues no lo permite la ironía.

En el siglo XX, a partir de los años 60, pensadores como Derrida, Foucault y Barthes critican la razón como argumento del poder e instrumento de la represión.

Andreas Huyssen¹, en su paralelo del postmodernismo de los años 60 y del que se inicia sobre la mitad de los 70, considera que en el de los años 70 hay un interés en la recuperación de lo tradicional olvidado o reprimido. No obstante, existen los que consideran el postmodernismo como la literatura fragmentada en lo que, al estar la literatura agotada, se “la reinventa” en una parodia. El escritor paradigmático de esa literatura es Borges, siendo *Pierre Menard, autor del Quijote*, su obra más ajustada en ello, pues es donde Borges hace una mimesis rigurosa de la obra primera, *El Quijote*, y pone, reflejando en la segunda, un grado de reflejabilidad e intencionalidad tal que la hace más rica, probando con

¹ Apud S. P. ROUANET, *As razões do iluminismo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1989, p. 249.

ello la idea de que toda obra literaria es una citación, una intencionalidad infinita.

El Postmodernismo, comprendido como la totalidad de lo cultural, refleja estados de espíritu con una conciencia de “ruptura”, aunque no sea una ruptura radical como, por ejemplo, la producida después de la Revolución Francesa. La primera utilización de ese término, en literatura, ocurrió en 1934, cuando Federico de Onís organizó una antología de la poesía hispanoamericana. Considerado como literatura del fragmento, el postmodernismo repudia algunas dimensiones de la modernidad, borra las fronteras entre el arte y las masas, cita lo impresentable en lo moderno (estado naciente y constante de la posmodernidad). Paradójicamente, la posmodernidad no destruye el eje de lo parodiado, sino lo sacraliza y lo cuestiona a la vez. Asimismo, la intertextualidad exige una percepción de lo que la ironía produjo o cómo lo produjo: un conocimiento de lo parodiado y de la manera discursiva en que se reconoce. Así las paradojas del postmodernismo nos llaman la atención hacia las fronteras entre lo literario y lo extraliterario, entre una ficción y una no ficción, entre el arte y la vida².

Y para señalar la esencia de un ser humano en la posmodernidad, no a un ser substancial en los moldes de una cosa, un objeto en la teoría de la sustancia aristotélica, sino a la idea de la trascendencia, de algo más que un ser inteligente que se puede comprender o que se deja ver a sí mismo, nos valemos de una metodología fenomenológica, pues el Ser, el ente, no presenta su sentido fundamental directamente, sino veladamente, de una manera desfigurada. Para el estudio del Ser, nos basamos en Heidegger³, pues él ve que el hilo que nos conduce al Ser es su esencia, su conciencia y su conjunto de vivencias y proceso social. En su discurso, el Ser se comunica y se deja aparecer. Heidegger afirma que el hombre se muestra como un ente en el discurso. El índice del discurso que revela al Ser es el tono, la modulación y su ritmo. Valdrá decir que en una obra literaria, hay que tener en cuenta el texto, pero también los actos que lleva consigo la concretización de su enfrentamiento, pues el texto sólo cobra vida cuando se encuentra concretizado por la individualidad del lector y por los esquemas del texto, y por sus silencios. Esa es la razón por la que nos hemos basado en la teoría fenomenológica del arte para el

²L. HUTCHEON, *Poética do Pós-Modernismo. História. Teoria. Ficção*, trad. Ricardo Cruz, Imago, Rio de Janeiro, 1991, *passim*.

³M. HEIDEGGER, *Ser e tempo*, 8ª ed., trad. Márcia de Sá Cavalcanti, Vozes, Petrópolis, 1988.

estudio de la esencia del ser humano en la posmodernidad. Para tal fin procuramos analizar la obra dramática *Panic*⁴ de Alfonso Vallejo⁵, aunque a sabiendas de que la especificidad de los textos dramáticos y la configuración de los personajes vallejianos, en la representación de problemas universales del hombre, en la presentación de la capacidad de ensueño y de la tensión del hombre, dificultan encuadrar la obra de Vallejo en escuelas teatrales históricamente determinadas y en un bloque generacional específico. No obstante, como en su teatro la situación dramática humana se muestra con una forma de rebeldía y con un tono burlesco, Amstoj⁶, lo clasifica como “teatro de burladores” y nosotros, por la variedad de técnicas, lo ubicaremos en la posmodernidad.

El texto dramático es dialogal y, mediante esa forma discursiva, imita a los seres vivos, mostrando mejor sus acciones. En una puesta en escena, el texto es una verdad en cada representación y, de esa manera, un espectáculo se diferencia de otro. A lo largo de una obra, nada aparece esporádicamente. Por eso el lector debe considerar el contexto histórico y debe observar la dirección que sigue el discurso, marcado por sus irregularidades y sus redes interdisciplinarias que la cultura hace posible. Y, desde el título, elemento esencial en la decodificación de un texto, el lector debe buscar comprender la obra y los seres que de la historia forman parte. Así para el título *Panic*, que Vallejo buscó del inglés, el registro de las acepciones que los diccionarios registran: pánico, terror, adj. referente al dios Pan, miedo grande o temor intenso y colectivo, espanto, canguelo, sobresalto y una fuerte y extrema alarma, pasión del ánimo que hace huir o rehuir las cosas que se consideran dañosas, arriesgadas o peligrosas, presunción o sospecha, recelo de un daño futuro, cárcel de presos, que nos serán importantes para nuestro análisis. Por el título, se infiere que la obra no va a tratar de un tema superficial de nuestra realidad, sino de la raíz del alma humana, un tema de estudios psicoanalíticos: el miedo intenso, pavor, terror.

Heidegger (*Ser e tempo*) analiza el temor bajo tres perspectivas: lo que se teme (lo temible, el ser-con el otro), el temer y aquello por lo que se teme. Lo que se teme posee el carácter de amenaza, de daño, se acerca, y se pone a la distancia. Eso constituye el temor. El temer no constata lo

⁴ A. VALLEJO, *Panic*, pról. de F. Gutiérrez Carbajo, La Avispa, Madrid, 2001.

⁵ ESTER ABREU V. DE OLIVEIRA, *Lo tragicômico del ser humano em Panic*, Madrid, 2003, 133f. (Curso de Doutorado “El Teatro Español de Posguerra”, UNED, 2003).

⁶ I. AMESTROJ, “Burladores y burlados en el teatro de Alfonso Vallejo”, *Primer Acto*, Madrid, 1973, núm. 251.

que se acerca pero lo descubre previamente. Su disposición ve lo temible y, estando en juego su propio ser, teme. Cuando una amenaza de pronto se abate sobre el ser-en-el-mundo, el temor se transforma en pavor, cuyo referente es algo conocido, pero cuando lo que amenaza posee el carácter de algo no familiar, el temor se vuelve horror. Y cuando lo que amenaza llega con carácter de horror, poseyendo, a la vez, el carácter de pavor, lo súbito, el temor se hace terror.

Sin embargo, como el miedo intenso que la palabra *panic* apunta lleva, en la obra con ese nombre, a una carga de humor, además de ser esa palabra una derivación del nombre de Pan, se puede pensar, por ello, en la clasificación que dio Fernando de Arrabal a su obra dramática⁷ e inscribir *Panic* en el Teatro del Absurdo. No obstante, como el signo remite a un referente más allá del lenguaje, mientras que el sentido es intralingüístico, y como en el texto literario hay un simulacro de referente y por ello se puede estudiarlo en diferentes niveles de contenido, para la identificación y delimitación del plano de la connotación de la obra, seleccionamos las acepciones de *pánico*: miedo, pavor, espantar, terror, aterrar (esta última con la significación de “miedo” más comúnmente encontrada en la lengua española actual, porque, en la clásica, como proviene de “tierra”, es bajar al suelo. (En portugués tiene, entre otras acepciones, la significación de echar tierra en un lugar). Además del valor significativo de “pánico” será de importancia, para nosotros, su derivación metafórica: atributos del dios Pan, que tanto el diccionario del inglés como el del español registran. Ahora bien, la elección del título en una palabra de otro idioma, el inglés, por lo que hemos observado por el uso de nombres propios no hispánicos en obras vallejianas y por el contenido de la obra, nos parece deseo del autor de facilitar la comprensión universal del contenido más general de la obra; buscar una mayor sonoridad y una mayor representación para un choque, a través del sonido con el uso del recurso onomatopéyico; lograr un juego de léxico de idiomas; emplear una categoría gramatical expresando no un atributo o un nombre, sino una acción para obtener un grado mayor de significación metafórico/mítico; y, además, indicar lo literario de una obra teatral.

⁷ El Teatro Pánico, según Arrabal, es una manera de ser, presidida por “la confusión, el humor, el terror, el azar y la euforia”, en un bipartido concepto del “hombre pánico”, caracterizado por el talento loco y el entusiasmo lúcido.

En cuanto a la cuestión del sentido del ser, ya dijo Heidegger⁸, sólo es posible comprenderlo en la obra, pues los seres son personajes, elementos que anuncian un discurso, que es parte del discurso total de la obra en sí con sus discursos (el texto) y didascalias (eso en la obra teatral), a la vez que son mensajes entre el emisor personaje y un receptor (el interlocutor, director o el público) y, junto a las otras funciones de todo mensaje particular del contexto y del código⁹, establecen una comunicación discursiva por medio del diálogo. El cambio de los sujetos discursivos, que determinan los límites del enunciado, se presenta en el diálogo con mucha claridad y el discurso del teatro prefiere las frases nominales cortas y expresivas. La individualidad y la subjetividad se aplican y se adaptan al género escogido en el uso de recursos expresivos propios de la actitud emotiva y valorizadora del hablante con respecto al objeto. En una obra, ello se observa como la característica del estilo del autor, mientras en su interior se nota el carácter del personaje, su dominio del lenguaje y situación social. En *Panic*, ejemplificamos la individualidad y subjetividad de Rex en un fragmento de una carta que quiere dictar a la reclusa-secretaria-amante, Nina, en el Cuadro III. Esa carta él la califica como “caliente” y describe las propiedades que ella debe contener: “que te haga temblar el cuerpo”, “despierte a los pájaros en las alamedas” y “abran las flores cuando pases tú”. El diálogo que se establece entre los dos es coloquial. Pero Rex se ubica en espacios diferentes, algunas veces en la prisión, como director, dictando cartas con discursos mezclados entre lo formal, lo informal y lo poético, otras en el hospital, tomando morfina o pastillas. Los temas oscilan también: amor, sexo, divorcio, ideal, dirección, problemas carcelario y climático. Hay una incoherencia interna en la carta, debida a la personalidad de los personajes y a la situación onírica que el escritor quiere demostrar, como define Rex a Nina (p. 30): “Es la incongruencia de todo lo vivo. ¡La incoherencia de la vida misma!”. Además la carta señala la afición del personaje por las letras, que lleva en “la sangre”, muestra su insatisfacción por el trabajo que ejerce y la preferencia por el género poético, lo que va a justificar los momentos de ensueños y la falta de “energía”, característica impropia a un director de una cárcel. Al indicar una conciencia humana y una visión artística, Rex revela su concepto sobre la vida, su filosofía de vida.

⁸ *Ser e tempo*, p. 266.

⁹ A. UBERSFELD, *Semiótica teatral*, 3ª ed., trad. y adaptación de Francisco Torres Monreal, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998, p. 101.

En cuanto a los personajes de *Panic*, Rex, Fati, Nina y Greta, por la participación en la historia, por la permanencia en acción y por ser el centro de la acción dramática y haber otros que le perturban o alteran su actuación, destacamos a Rex, que consideraremos personaje principal por lo dicho y por la relevancia de su discurso y por ajustarse a varias significaciones imprecisas que aparecen en el texto. Por ello sufrirá los efectos del pánico y a su alrededor estarán los semas, imágenes y metáforas relativas a terror, horror, pavor. Es el “rey” de la acción. Es sensible al arte –música y poesía– y a las percepciones metafísicas, las cuales le posibilitan sentir el fin de su vida. Sufrió traumatismo a causa de un derrumbamiento súbito de un edificio, está hospitalizado y con poco tiempo de vida. No obstante, “consigue reafirmar su esencia de ser vivo, sus deseos y contradicciones, su confianza en la posibilidad de entendimiento y paz” (p. 15). Todo lo que sucede a su alrededor lo transforma en una realidad onírica, todas las acciones de los cuadros de II al XI, actuadas por él en situaciones distintas, no pasan de lenguajes suyos interiores, de su ensueño y pesadillas. Siente pavor, producto de la angustia que le viene a influir sobre sus juicios. Angustia es una espera ansiosa, la de Rex es la de la muerte que se acerca y que no ha pedido y tampoco la quiere. Su angustia le hace prever eventualidades terribles. En cada suceso ve un presagio de una desdicha, hasta en el nombre del funcionario Fati la imagina. Según Freud¹⁰ la tendencia a la espera de la desdicha del que sufre angustia “es un rasgo de carácter propio de gran número de individuos, como gente de humor sombrío o pesimista”. Greta, la mujer de Rex hace observaciones sobre el rasgo obsesivo de angustia de su marido de una forma burlesca. Ella y Fati son los temidos.

Panic no es más que un gran monólogo de Rex y nos recuerda el monólogo de Winnie, de la obra de Beckett *Los días felices*, en la técnica del relato de un flujo no continuo del lenguaje y en la preocupación de la apariencia. Porque si Winnie quiere saber si está bonita, en *Panic*, Rex está pendiente de la opinión del otro sobre su apariencia que cree semejante a la del mito cinematográfico de James Bond. Sin embargo, Rex no articula su discurso, sino que lo mentaliza, pues está en un lecho y en un estado de letargo, y, como recurso para que el espectador se entere de lo que piensa Rex y cómo lo realiza, el autor se vale de una audición por una cinta, o de un actor portavoz de su pensamiento, es decir, su doble, un procedimiento que se encuentra articulado en otras

¹⁰ S. FREUD, “La angustia”, en *Obras completas*, trad. Luis López-Ballesteros y de Torres, Biblioteca Nueva, Madrid, 1983, p. 2370.

obras de ese dramaturgo, pero que aparece en *Panic* en otras situaciones¹¹ o de las representaciones en los cuadros. No se puede negar que lo que piensa Rex no son palabras, pues son representaciones del presente y del pasado que se desplegaron en imágenes y, aún, ello se confirma si tomamos las consideraciones de Nietzsche de que las palabras son formas conscientes o inconscientes y de que son representaciones tanto de los actos volitivos, como de los afectivos y de las sensaciones. Se dice que a la hora de la muerte hay lucidez y que desfila el pasado ante el presente, fijando los detalles que se creían olvidados, y es esto lo que sucede con el moribundo Rex. Cabe recordar, para mejor comprender la construcción de la acción mental de Rex, que las reproducciones imaginativas se realizan en un tiempo indeterminado, mientras que la memoria se reproduce en un tiempo determinado del pasado, y sólo lo que interesa a uno mismo. Se revive lo que conservamos en nuestra experiencia interior a través de nuestra observación o reiteración, ya sea por una evocación sensorial, perceptiva, ya por una imaginativa¹². Así los últimos acontecimientos, preocupaciones, dudas, sentimientos de Rex son evocados y reproducidos como en un calidoscopio, que necesita de una luz exterior para dejarnos ver sus variadas formas. Lo que siente Rex son los estímulos externos de los diversos sonidos de los dispositivos mecánicos necesarios en una sala de cuidados intensivos. No sólo son las provocaciones de sensaciones físicas de olor, dolor o placer que le prestan los cuidados paramédicos, sino también la proyección de luz y sombra que sus pupilas retienen de todo lo que se le acerca. El héroe se vuelve, así como el narrador proustiano, una conciencia del tiempo interior, pero onírica, pues algunas veces siente nostalgia de la presencia que lo afecta en la oscura y vana voluntad que lo anima, a pesar de su estado letárgico; otras veces, su mente distribuye, caricaturescamente, las acciones de quien le provoca temor. No obstante, las acciones que producen su estado onírico son verdades, dentro de la realidad teatral, como metáfora del mundo, o sea, como arte del espejismo, pues producen en el espectador la ilusión de que lo que ve sobre el escenario es algo real y, aún, si vistas desde dentro de la filosofía cartesiana, en cuyos fundamentos el pensamiento es signo de verdad, pues ellas son un acto de la conciencia psíquica, las sensaciones recibidas por Rex, provenientes de los contactos físicos (olfativo, visual, táctil, gustativo y auditivo) son verdades. Eso se

¹¹ Cf. "Nina y su Hermana Gemela".

¹² Sobre el tema de fallas de memoria, Freud, nos presenta lo observado a sus pacientes.

puede justificar porque, junto con lo onírico, hay ideas claras que comprueban la diferenciación de lo real con lo onírico. Eso sucede cuando Rex analiza la situación en la cual se encuentra y el por qué de estar en dónde está. El intento de buscar la verdad, fundamento cartesiano, prueba que lo que piensa Rex son palabras-pensamiento de un ser.

Además de los Cuadros I y XII, de lo que piensa Rex, podríamos agregar que la conformación de ese personaje se complementa en los otros cuadros, durante los diálogos con otros personajes. Un ejemplo es, en el Cuadro IV, en el diálogo que entabla con Fati, y éste le dice que él es “verde”. Por el texto del diálogo, o sea, por las palabras dichas y por la polisemia que la palabra ofrece, podremos comprender que es un ecologista o vegetariano, que todavía no tiene mucha experiencia, o por los 60 años, propuestos por el dramaturgo, y por su comportamiento erótico para con Nina, que tiene inclinaciones amorosas impropias para su edad. Lo cierto es que Rex no actúa como uno de los héroes de la tragedia clásica, un superhombre, sino como un hombre corriente: “Soy uno más entre tantos otros que son tan limitados como yo” (p. 36), dijo él. A seguir ejemplificamos un discurso de Rex, retirado del Cuadro I. El personaje se encuentra en una unidad de cuidados intensivos entablillado en diferentes partes. Está en un estado de trastorno de conciencia, de medio a medio consciente, se percata de que está enfermo y donde está, extraña todo lo que pasa, pero no entiende muy claramente lo que le pasó:

Me llamo Rex. Y estoy aquí, medio consciente e inconsciente, en un estado crepuscular extraño, que yo mismo no entiendo bien.... No sé bien si voy o vengo, si estaré aquí mucho tiempo o me iré hacia otra parte en cualquier momento. Y esto que pienso... lo pienso... mal... sin total claridad... lo recuerdo a trozos... como si ráfagas de memoria aparecieran desde el fondo de mi cerebro... Porque... eso sí... he perdido la secuencia de los acontecimientos... el orden de las cosas... Desconozco lo que viene antes o después... Y yo mismo no comprendo bien el significado de mis palabras... Es casi un milagro que pueda contarlos... Podría escuchar música siempre... Incluso aquí... en esta unidad de cuidados intensivos... Me atienden como nunca me ha cuidado nadie... (pp. 17-18).

Rex siente necesidad fisiológica: “me gustaría un trago de agua para aclararme la garganta”. Le están despiertos los sentidos: “...en esta unidad de cuidados intensivos... oigo música... La temperatura es excelente. Ni

frío ni calor, ni dolor ni sufrimiento...” (*id.*). Se encuentra más o menos entre la vigila y el sueño, pero como “piensa” (según Descartes: *Cogito ergo sum*, el esclarecimiento que da para exponer el pensamiento de San Agustín de que si dudas tenemos es porque existimos) reconoce que aún está vivo... Estoy... intentando reconstruir mi vida desde el recuerdo... saber lo que pasó... quizá comprenderlo... o no... o... igual... qué sé yo... igual... Pero algo es seguro. No estoy muerto... (p. 17). Él tiene esperanza de recuperarse y presume cambiar de vida y vivir en un futuro feliz de paz y de felicidad: Aunque esté, según la indicación de Vallejo, en “Hipnosis” (p. 15), en “los últimos minutos de su existencia”, vuelve a un pasado más reciente y recuerda lo sucedido con imprecisión:

...quién me mandaría a mí estar allí en aquel momento... El mundo es tan grande... Podía haber estado en cualquier otro sitio menos allí... ¡Pero allí estaba! Por qué fui... por qué aquel día precisamente... en aquel instante....en aquel lugar... ¿A qué responde que me pillara todo aquello precisamente a mí? (p. 18).

Tanto Bergson como Freud hicieron estudios sobre el mecanismo de realización de la memoria e hicieron textos analíticos sobre ello. Uno bajo el aspecto de la filosofía y otro del psicoanálisis. Los estudios de psicoanálisis dan mucha importancia al papel de la memoria en el comportamiento del hombre. Se considera que la neurosis es una consecuencia de un trastorno de la memoria, provocado por la represión. Por otro lado, también es cierto que los estudios de Freud sobre los actos fallos y el del principio del placer nos muestran que la memoria selecciona el placer o displacer para hacerlos surgir, según convenga al YO. Y, justamente, es una selección del pasado (de lo bueno y de lo malo) que Rex revive en un mundo onírico, ayudado por la morfina.

Rex reflexiona sobre la causa de lo sucedido, sobre los motivos por los que “todo aquello” le había cogido a él y no sabe si era su sino, si era humana o divina su mala suerte: “¿Es el desorden estadístico o el caos o la mala suerte o lo estadísticamente improbable...?” y de ello hace un autoanálisis.

Porque yo no he sido bueno pero tampoco muy malo... yo... bueno... pues... me he ido defendiendo como he podido... yo... no he hecho nada para que nadie me castigara... por mis múltiples insuficiencias... he cometido algunos errores que en vez de hundirme me han hecho subir... ¡Y he llegado, pasando oposiciones, por mi buena memoria... a ser director de la cárcel del Estado...! (p. 18).

Como Job que, sometido bajo el peso de la ira “divina” se pregunta qué pudiera haber hecho para merecer el castigo recibido, Rex se pregunta quién le atacó, qué persecución era esa, sin saber que por detrás de todo su sufrimiento estaba la historia de la creación del hombre y la narración de su rebeldía cuando salió de la nada. Él va expresando sus contradicciones, dudas y miedo de los enfrentamientos que la vida ofrece. A veces en los monólogos y a veces en los diálogos se materializan sus pensamientos, sus ideas sobre la justicia, las prisiones, la libertad, la pulsión erótica y el amor. Aunque no se da cuenta del tiempo que está allí, si es de día o de noche, tiene seguridad, a veces, que se encuentra en un hospital, que le cuidan y le surgen preocupaciones financieras y se alegra por estar siendo medicado sin gastos personales: “...me están poniendo morfina sin pagar un duro que vaya... no sé como será la gloria... pero si no le parece a esto..., seguro que le falta poco...” En los últimos momentos de su vida en un hospital, consigue, en un estado onírico, salir de allí y volver a su mundo cotidiano del hogar al trabajo y viceversa. Desde luego que de una manera damnificada o ilógica. No obstante, su memoria no olvida esos lugares y los trae al presente. La acción se realiza y el protagonista deja de ser un Ser pasivo, tendido en la cama, para ser activo, para sentir placeres, tener premoniciones, pavor, temores, dudas, sufrir las angustias, aportadas por el miedo, estimuladas por las corazonadas que le proporcionan la presencia de ciertas personas y podrá idealizar y realizar sueños de felicidad personal y de beneficios humanitarios. Él se muestra un hombre enamorado, idealista (plantea modificar la estructura carcelaria con método y pedagogías avanzadas, pero sin la determinación y fuerza suficientes para realizar sus planes. Tiene más *anima* que *animus*. Es un insatisfecho en la vida conyugal y en el trabajo, en donde está ocupando el cargo de director de una cárcel, lo que hace no por un amor profesional, sino por el sueldo que le proporciona vivir, aunque lucha por mejorar el ambiente carcelario estatal. Es un soñador que busca en sus adentros el soporte para aguantar sus insatisfacciones y para huir del ambiente en el cual vive. Lo que busca es la tranquilidad y el amor, luego la felicidad. Es vanidoso en su idealismo, pues sueña ser como el mito de James Bond: elegante, guapo, inteligente, ágil, valiente, amado y odiado por las mujeres, vencedor en todo: amor, aventuras, política, etc. Por ello se infiere que tampoco es bonito. Lo onírico de Rex, en relación a ese mito cinematográfico, lo lleva a imitar acciones de él como el acto de echar un sombrero en una percha, como sucedía en las primeras películas de James Bond. Su vida no fue más que

una parodia de la de James Bond: peligro y envolvimientos con dos mujeres. Como dijo Heidegger¹³, puede temer tan solo el ente en el que, siendo, se juega su propio ser. Sin embargo, Vallejo, al parodiar a ese mito, lo afirma, a la vez que lo niega en su creación y lo hace más humano, aunque lo cubra con la máscara de la comicidad. La humanidad del mito proviene del tratamiento que el autor da al tema de la esperanza para un mundo mejor, sin injusticias, y de la búsqueda de demostrar un amor por la humanidad, una pesadumbre por la existencia humana y un dolor por una vida finita, valiéndose del estado traumatizado de un ser. Vallejo también se involucra en sus conocimientos de la ciencia médica, incrustada en su vida profesional. De ahí surgir palabras técnicas, principalmente en las acotaciones, como: “férulas”, “electrocardiográfico”, “hiponatremias”, “paciente politraumatizado”, “jeringa”, pero sin lo afectado de un lenguaje barroco. Todas las palabras están coherentes en el contexto.

Cuando Rex, en el primer cuadro, pasa de un discurso informativo, (lo que puede, como hemos dicho, comprobar el espectador en la audición de la cinta) para un discurso amoroso, poético, al lado de Rex enfermo, otro se sienta, después del cambio de la luz y de oírse un Adagio de Albinoni, música que Rex oirá en su mente, en una transformación mental del sonido del “pitido del electrocardiográfico, con salvas de ritmo irregular” (p. 17). Así, aunque siga Rex postrado en una cama de hospital, recibiendo los tratamientos adecuados a su estado, otro Rex se sienta frente al público, al lado del enfermo. Ello va a proporcionar una dualidad de acción al personaje: una pasiva (Cuadro I) y una activa (Cuadros del II al XI). Con el recurso del personaje dual se externalan el elemento onírico y la retrospección en el inconsciente de Rex. Además, ofrece al autor la oportunidad de lucir lo poético de un texto y, al actor, de ostentar la teatralidad. El proceso dual se realiza mediante el artificio de cambios de personajes en un discurso dialogado, variaciones de acción y espacios. Luego, Rex se pone poético, romántico. A principio, a lo Bécquer y a lo Neruda, se dirige a la amada ideal, a una visión, a su musa, a su poesía, deseando seguirla en la búsqueda de la felicidad y del paraíso perdido en un más allá, para después presentar un amor cósmico. La dificultad de pensar aumenta, agregada por la emoción que la palabra poética le proporciona. Lo que nos lleva a decodificar esa situación son las pausas, la falta de palabras de enlace y la incoherencia en las secuencias de los sintagmas y en las secuencias del pensamiento lógico.

¹³ *Ser e tempo*, p. 196.

De una declaración de amor a un tú (mujer, ideal o poesía) pasa para un amor cósmico. Luego de los sonidos y silencio, vuelve Rex actor a hablar y se para la cinta. En sus palabras (el medio por el cual expresa su deseo de huir para un más allá, de huir de un ambiente cruel, de lo cotidiano hogareño o de un trabajo que ejerce por el sueldo que le sirve para vivir, el lugar donde sufre las angustias del miedo, las corazonadas que le traen temor, aunque tenga momentos de amor y placer) está el mensaje de la obra: la esperanza de un mejor vivir, la utopía de una mejor vida para la humanidad: “El hecho es que sigo pensando en ti... me parece que te veo... alejarte hacia zonas húmedas y soleadas... hacia el terreno de la luz y la alegría, la razón y el progreso el entendimiento y... la paz” (pp. 71-72).

Para utilizar un legado filosófico y literario, para demostrar una esperanza de un mundo mejor, Vallejo se vale del estado traumatizado de un personaje para, una vez más, aprovechar los conocimientos que tiene de la ciencia médica y de su arte poética de transformar mitos, siendo los más evidentes el mito arcaico griego de Pan y el moderno cinematográfico de James Bond. Aún más, el personaje le sirve para filosofar sobre la aparente “paz” que deja la muerte. Con toques de humor, el autor, en la voz del personaje, nos parece que trasmite su angustia por la muerte, procurando ocultarla con el humor.

ESTER ABREU VIEIRA DE OLIVEIRA

*Universidade Federal do Espírito Santo,
Espírito Santo, Brasil.*

MIMESIS Y MODERNIDAD EN LA ESTÉTICA DE VALLE-INCLÁN

Hablar de mimesis y modernidad es referirse a dos términos demasiado amplios, sobre los que no hay nada decidido en la discusión académica. Debatirlos en profundidad sería ejercicio apropiado para un espacio teórico más amplio. Basten aquí dos breves esbozos. Respecto al impreciso término ‘modernidad’, me refiero ante todo a su poder desestabilizador y renovador de una configuración social establecida. Así hay que entender la famosa metáfora de la disolución de lo sagrado en el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels o la muerte de Dios en Nietzsche: no hay verdades eternas y absolutas, sino tan sólo valores históricos, irónicos y dialécticos, que coexisten en continua contradicción irresuelta. Mimesis, por contra, no lo entiendo como una ‘interpretación’ o incluso imitación de lo empírico, según lo hacía Erich Auerbach, sino como una re-presentación, esto es, una reconfiguración ideológica de la historia de acuerdo con los intereses personales de uno o varios autores¹. En las siguientes páginas deseo referirme a la representación de la modernidad en la obra de Ramón María del Valle Inclán (1869-1936), en tanto es índice de la ambigua reacción que los intelectuales finiseculares experimentan frente a la tardía y desigual modernización de España.

En un trabajo que conserva toda su vigencia, José Antonio Maravall interpretaba la obra de Ramón María del Valle Inclán como una reacción conservadora de una sociedad agraria arcaica que asiste a su transformación hacia un sistema capitalista. Una reacción que le lleva a considerar la modernidad exclusivamente desde su vertiente negativa, proyectando como utopía futura la restauración de esa sociedad arcaica en extinción. Los elementos tradicionales, para subsistir, tienden a presentarse “como ideales, como manifestación de un modo de ser esencial y, en consecuencia, eterno. De ahí que ofrezcan, al ser tratados

¹ KARL MARX y FREDERICK ENGELS, *The Communist Manifesto*, Penguin, London, 2002; FRIEDRICH NIETZSCHE, *Beyond Good and Evil: Prelude to a philosophy of the future*, trad. J. Norman, Cambridge University Press, Cambridge, 2002; ERICH AUERBACH, *Mimesis: The representation of reality in Western literature*, trad. W. R. Trask, Princeton University Press, Princeton, 2003.

literariamente, un carácter ucrónico². Lo cual implica considerar el modo de representación de esa sociedad tradicional. Ángel G. Loureiro ha señalado que la obra de Valle debe ponerse en relación con el movimiento modernista, que incide en la quiebra de la epistemología realista “postulando en su lugar un conocimiento iniciático y místico que conlleva una fusión del sujeto ético y del sujeto estético en una entidad superior que da como resultado un encumbramiento del arte a una dimensión sagrada”³. Valle figura el paso a la modernidad como un cataclismo que sólo la referencia a un pasado idealizado puede conjurar. La estética sirve así de “refugio intemporal contra el acoso del cambio constante”, de tal forma que “lo sagrado convertido en *simulacro* sirve de nuevo para restaurar el *orden*”⁴.

Los trabajos de Maravall y Loureiro enmarcan la línea de mi investigación. Ante el inexorable avance de una modernidad, considerada imprecisamente como degradación moral, Valle opone una estética que anhela recuperar la virtualidad mítica de una edad de oro identificada con la sociedad rural. Carlos Serrano señaló con irónica penetración que, en el período finisecular, el tema del inmovilismo del campo es un “*objeto* de arte urbano”⁵; hecho que no debe interpretarse como una evasión meramente pintoresca, sino que debe relacionarse con el afán por la búsqueda de características esenciales de un ‘ser popular’ en el contexto europeo de la creación de un nuevo estado nacional⁶. En el caso

² JOSÉ ANTONIO MARAVALL, “La imagen de la sociedad arcaica en Valle-Inclán”, *Revista de Occidente*, 15 (1966), p. 231.

³ A. G. LOUREIRO, “Valle-Inclán: la modernidad como ruina”, en JOHN P. GABRIELE (ed.), *Nuevas perspectivas sobre el 98*, Iberoamericana, Madrid, 1999, p. 293.

⁴ *Ibid.*, pp. 299, 300, énfasis mío.

⁵ CARLOS SERRANO, “1900 o la difícil modernidad”, en SERGE SALAÜN y CARLOS SERRANO (eds.), *1900 en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, p. 203.

⁶ La bibliografía sobre la articulación y consolidación simbólicas del nuevo estado nacional es muy amplia. Por el lado de la historiografía, unos estudios interesantes (sin ser los únicos) son los de JOSÉ ÁLVAREZ JUNCO, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 2001, y “La nación en duda”, en J. PAN-MONTOJO (coord.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 405-475; así como ANTONIO ELORZA, “El 98 y la crisis del Estado-Nación”, en O. RUIZ-MANJÓN y A. LANGA LAORGA (eds.), *Los significados del 98. La sociedad española en la génesis del siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999, pp. 67-77; CARLOS SERRANO, *El nacimiento de Carmen. Símbolos, mitos y nación*, Taurus, Madrid, 1999, y *El turno del pueblo. Crisis nacional, movimientos populares y populismo en España (1890-1910)*, trad. M. del Mar Duró, Península,

de Valle Inclán, la maniquea oposición de lo rural y la modernidad es un procedimiento que debe relacionarse con lo que Pedro Salinas denominó como *psicomaquia*⁷; esto es, una dicotomía cultural que sirve para aprehender y ordenar el confuso exceso de la realidad. Esta perspectiva permite la interpretación de un presente confuso desde la seguridad del mito⁸. En este trabajo, interpreto sus *Comedias bárbaras* como una evocación *trágica* de los epígonos de esa mítica edad de oro, perdida en la evolución de España hacia la modernidad.

Interpretar las *Comedias bárbaras* como una *tragedia* es apelar a una perspectiva no menos imprecisa que las de mimesis y modernidad. “The search for a definition of tragedy has been the most persistent and widespread of all nonreligious quests for definition”⁹. En el debate, es generalmente reconocido el magisterio de Aristóteles, quien en su *Poética* consideraba que la tragedia se caracteriza por un lenguaje embellecido, con una serie de acontecimientos que inspiran terror o piedad, en los que un héroe de alta condición cae de su próspera situación a la miseria y muerte debido al influjo de un poder superior. Aunque la influencia de Aristóteles ha sido fundamental durante los siglos, críticos como Michelle Gellrich han señalado que las teorías sistemáticas sobre la tragedia dejan ciertas obras al margen para favorecer una engañosa tipología universal¹⁰. De esta forma, más que hablar de una “esencia” trágica, habría que hablar de un “modo” trágico, una manera dialéctica que resulta de una

Barcelona, 2000. Desde una perspectiva literaria, E. INMAN FOX, “El siglo XX español y el discurso de la identidad nacional”, en R. F. LLORENS, y J. PÉREZ MAGALLÓN (eds.), *Luz Vital. Estudios de cultura hispánica en memoria de Victor Quimette*, Caja de Ahorros del Mediterráneo-McGill University, Alicante, 1999, pp. 71-77, y *La invención de España. Nacionalismo liberal e identidad nacional*, Cátedra, Madrid, 1997; así como THOMAS S. HARRINGTON, *The pedagogy of nationhood: Concepts of national identity in the Iberian Peninsula 1874-1925*, tesis doctoral, Universidad de Brown, 1994; y JO LABANYI, “Nation, narration, naturalization: A Barthesian critique of the 1898 generation”, en M. I. MILLINGTON & P. J. SMITH (eds.), *New Hispanism. Literature, culture, theory*, Dovehouse, Ottawa, 1994, pp. 127-149.

⁷ PEDRO SALINAS, “Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98”, en R. DOMENECH (ed.), *Ramón del Valle Inclán*, Taurus, Madrid, 1988, p. 234.

⁸ ÁNGEL G. LOUREIRO, *op. cit.*, p. 296.

⁹ STEPHEN BOOTH, *King Lear, Macbeth, indefinition, and tragedy*, Yale University Press, New Haven, 1983, p. 81.

¹⁰ MICHELLE GELLRICH, *Tragedy and theory. The problem of conflict since Aristotle*, Princeton University Press, Princeton, 1988, p. 8.

división irreconciliable entre dos fuerzas antagónicas, tal como señaló Peter Szondi¹¹. Parte de la crítica ha remarcado que la tragedia es un género especialmente cultivado en momentos de aguda transformación histórica de una cultura, donde la tensión entre lo nuevo y lo viejo provoca un desorden social¹². Lo cual implica contextualizar el marco histórico en que cada pieza trágica se genera. John Orr denomina como *tragedia de la alienación social* a un género que surge no de los centros de poder político, sino de la periferia europea, y que revela una tensión relacionada con el desarrollo de la industrialización capitalista, la cual ocurre en estratos sociales cuyos intereses materiales divergen de los intereses de la clase directora de la sociedad, de tal forma que “the discontent of heroic individuals in such social milieux expresses itself dramatically as alienation from the values of a ruling hegemonic culture, with tragic consequences for the outcome of their own lives”¹³. Desde esta perspectiva, la tragedia es una forma agonística que provee alivio respecto a contingencias históricas que escapan al control de ciertos grupos sociales, sublimando lo histórico en el aura del mito, con el fin de ofrecer la tensión de un complejo conjunto de fuerzas históricas como un destino inevitable y fatal. En otras palabras: el heroísmo trágico es un mito literario para consolarnos de las vicisitudes de la historia. Así, me centro en cómo las *Comedias bárbaras* de Valle representan míticamente la desaparición de la sociedad rural con el fin de ofrecer esta transformación como un hecho moralmente negativo.

En mi análisis, atiendo a la serie original de las *Comedias bárbaras*, *Águila de blasón* (1907) y especialmente *Romance de lobos* (1908)¹⁴. Prefiero excluir de la secuencia a la última obra escrita, *Cara de plata* (1922), tal

¹¹ PETER SZONDI, *An essay on the tragic*, trad. P. Fleming, Stanford University Press, Stanford, 2002, p. 55.

¹² TIMOTHY J. REISS, “Tragedy”, en A. PREMINGER & T. V. F. BROGAN (eds.), *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, p. 1299a; RAYMOND WILLIAMS, *Modern tragedy*, Verso, London, 1979, p. 55.

¹³ JOHN ORR, *Tragic drama and modern society. Studies in the social and literary theory of drama from 1870 to the present*, Barnes & Noble Books, Totowa, NJ, 1981, p. xviii.

¹⁴ Me sirvo de las ediciones críticas preparadas por ANTÓN RISCO: *Águila de blasón. Comedia bárbara*, Espasa Calpe, Madrid, 1994; y *Romance de lobos. Comedia bárbara*, Espasa Calpe, Madrid, 1995.

como lo han hecho críticos como José Alberich¹⁵, ya que formal, temática y temporalmente esa obra debe emparentarse más con la angustiada y desrealizadora visión del esperpento. Por el contrario, *Aguila de blasón* y *Romance de lobos* comparten características muy similares. Tal vez la más relevante es el fuerte influjo de Shakespeare, como señalaba el mismo Valle en 1912 en una entrevista a *El Heraldo de Madrid*¹⁶. El motivo, como confesará más adelante en *Martes de carnaval*, radica en su libertad expresiva, opuesta al dogmatismo del drama español. “La crueldad y el dogmatismo del drama español... es fría y antipática... La crueldad sespiriana es magnífica, porque es ciega, con la grandeza de las fuerzas naturales. Shakespeare es violento, pero no dogmático”¹⁷. Así, Shakespeare le inspira una estética antinormativa, que potencia una mezcla genérica para expresar con mayor libertad la radical transformación histórica que la España de su momento vive, en su transición de una sociedad rural a otra urbana de economía capitalista.

Y, lo mismo que el *King Lear*, las *Comedias bárbaras* plantean un conflicto político que apunta a la desregulación del orden moral del universo. Concretamente, Valle considera que los mayorazgos, elite producto de una “selección militar” que encarna el pasado nacional, se extinguen debido a la nueva reconfiguración social impuesta por el liberalismo. Lo cual resulta en una grave crisis política, precisamente debido a la ausencia de una clase cualificada que dirija los destinos de España. Esto es algo que señala muy claramente en 1908 en *La guerra carlista*, la serie novelesca paralela a las *Comedias bárbaras*:

¡El genio del linaje!... Lo que nunca pudo comprender el liberalismo, destructor de toda la tradición española. Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir. Esos hidalgos rancieros y dadivosos, venían de una selección militar. Eran los únicos españoles que podían amar la historia de su linaje, que tenían el culto de los abuelos y el orgullo de las cuatro sílabas del apellido. Vivía en ellos el romanticismo de las batallas y de las empresas que simbolizaban en un lobo pasante o en un león rapante. El pueblo está degrada-

¹⁵ JOSÉ ALBERICH, “*Cara de plata*, fuera de serie”, en R. DOMENECH (ed.), *Ramón del Valle Inclán*, pp. 174-185.

¹⁶ “Yo no sigo el movimiento teatral, porque estoy obsesionado con Shakespeare” (RAMÓN MARÍA DEL VALLE-INCLÁN, *Entrevistas, conferencias y cartas*, eds. Joaquín y Javier del Valle-Inclán, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 96).

¹⁷ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Martes de Carnaval. Esperpentos*, ed. R. Senabre, Espasa Calpe, Madrid, 1990, p. 122.

do por la miseria, y la nobleza cortesana, por las adulaciones y los privilegios, pero los hidalgos, los secos hidalgos de gotera, eran la sangre más pura, destilada en un filtro de mil años y de cien guerras. ¡Y todo lo quebrantó el caballo de Atila!¹⁸.

Así, Valle considera que la modernidad es una degeneración moral que destroza el sagrado orden rural del universo. Claramente, se trata de un arcaico y mítico ideario social que es híbrido del feudalismo y del cristianismo primitivo¹⁹. De hecho, las *Comedias bárbaras* suprimen cualquier referencia a la historia en favor de un mito que sublima como eterna la peculiar visión histórica de Valle.

Esa visión, tal como se representa en *Águila de blasón* y *Romance de lobos*, narra la disolución del mundo feudal a través de una lucha de valores morales entre el mayorazgo Don Juan Manuel y sus hijos, según favorezcan o perjudiquen a un *pueblo* desvalido. El tema del populismo es clave en las *Comedias bárbaras*, con un desarrollo significativamente maniqueo. Por ejemplo, al final de *Romance de lobos*, Valle identifica al hidalgo Don Juan Manuel con la figura de Cristo debido a su compromiso evangélico con el pueblo humilde; mientras que sus hijos representan un espíritu de codicia interesado exclusivamente en los valores materiales. Así, considero que los hijos (salvo Cara de Plata) representan la avaricia que disgrega la sociedad rural, cualidad que Valle considera característica de la modernidad.

Igualmente, el enfrentamiento familiar de los Montenegro, a favor o en contra del *pueblo*, apunta a un conflicto social y estatal. De hecho, lo que realmente está en juego en las *Comedias bárbaras* es la lucha de los grupos de elite por la configuración de los modelos directivos de la sociedad. Carlos Serrano ya advirtió penetrantemente la relación entre el populismo y la crisis política del liberalismo²⁰. Y la solución de Valle

¹⁸ RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *La guerra carlista. I. Los cruzados de la causa*, ed. M. J. Seoane, Espasa Calpe, Madrid, 1993, p. 71.

¹⁹ Para JEAN-MARIE LAVAUD las *Comedias* construyen “une société évangélique que renvoie aux premier temps du christianisme, et aussi à la société féodale telle que la concevait Saint Augustin” (“El Caballero. La construction du personnage”, en *Les comédies barbares*, Hispanística XX, Dijon, 1996, p. 136).

²⁰ “Les *Comedias bárbaras* naissent comme le revers convulsif d’un discours historique qu’elles entendent miner par la retour au Peuple: c’est cette carnavalisation de l’Histoire qui alors constitue l’historicité réelle d’une œuvre où se perçoit le vent du populisme, nouveau et ambigu, que lève dans l’Espagne fin-de-siècle la crise historique du libéralisme” (CARLOS SERRANO, “Entre Dionisos et Apollon: le carnaval de l’histoire dans les *Comedias bárbaras*”, en *Les comédies*

al conflicto político y social de la Restauración es un peculiar uso del populismo histórico muy concreto envuelto en un tapiz de dramatismo trágico atemporal. El trasfondo que Valle discute, con artísticos toques de mitificación, es la crisis del liberalismo en su esfuerzo por constituir a España como un estado-nación, y concretamente, cómo esta nueva reconfiguración del Estado no sirve los intereses del pueblo de quien progresivamente se separa. De esta forma, Valle crea un discurso anárquico espiritual en favor de los desposeídos sociales bajo la dirección de la pequeña nobleza rural. A través de la unión de Don Juan Manuel con los mendigos, Valle propone la alianza de los hidalgos –uno de los antiguos grupos de elite, relegados del poder en la España de la Restauración– con los estratos populares rurales, empobrecidos como consecuencia de la nueva reestructuración social. Ésa es la forma en que el pueblo puede reclamar su dignidad, y los antiguos mayorazgos recobrar su antiguo poder, según Valle. Esta alternativa se aleja del parlamentarismo y el consenso democrático, y por el contrario sublima y mitifica el plano de conflictividad social en el que la violencia, paradójicamente (o con buena lógica), acabará por deconstruir el impreciso y arcaico ideario social de Valle Inclán. Un ejemplo significativo al respecto se encuentra en *Romance de lobos*, cuando Don Juan Manuel encuentra en su camino nocturno a unos mendigos a quienes les dice:

Todo el maíz que haya en la troje se repartirá entre vosotros. Es una restitución que os hago, ya que sois tan miserables que no sabéis recobrar lo que debía ser vuestro. Tenéis marcada el alma con el hierro de los esclavos, y sois mendigos porque debéis serlo. El día en que los pobres se juntasen para quemar las siembras, para envenenar las fuentes, sería el día de la gran justicia... Ese día llegará, y el sol, sol de incendio y de sangre, tendrá la faz de Dios... ¡Y las mujeres, y los niños, y los viejos, y los enfermos, gritarán entre el fuego, y vosotros cantaréis y yo también, porque seré yo quien os guíe! Nacisteis pobres, y no podréis rebelaros nunca contra vuestro destino. La redención de los humildes hemos de hacerla los que nacimos con ímpetu de señores cuando se haga la luz en nuestras conciencias... ¡Pobres miserables, almas resignadas, hijos de esclavos, los señores os salvaremos cuando nos hagamos cristianos! (*Romance de lobos*, pp. 120-121).

Esta cita apunta a un curioso sincretismo entre un exagerado vitalismo nietzscheano y la proclamación de un retorno a un cristianismo primitivo con claros tintes tolstoianos. Pero ante todo, el texto se encuentra contaminado de referencias bíblicas (como “restitución” o “redención”) y concretamente al Juicio Final (“el día de la gran justicia”, “la faz de Dios”). La visión estética de Valle sublima un conflicto histórico en una epopeya cósmica, e interpreta la transformación social como una aguda afrenta al natural orden rural del universo. La visión social que anima al Valle de las *Comedias bárbaras*, de *Luces de bohemia*, *Tirano Banderas* y aún *Baza de espadas* es la de un oscuro anarquismo de un pueblo estilizado y desheredado en favor de abstractos valores de justicia social y espiritual.

Sin embargo, esa peculiar alianza entre la nobleza y el pueblo acaba en un significativo simbolismo sacrificial en el que Don Juan Manuel, nuevamente transfigurado como Cristo, muere a manos de Don Mauro, uno de sus propios hijos. Inmediatamente después, el líder de ese mítico pueblo rural, El Pobre de San Lázaro, venga la muerte de Don Juan Manuel asesinando a Don Mauro:

El segundón [Don Mauro] atropella [a] los mendigos y los estruja contra la puerta con un impulso violento y fiero, que acompañan voces de gigante. La hueste se arrecada con una queja humilde: Pegada a los quicios inicia la retirada, se dispersa con un murmullo de cobardes oraciones. El Caballero interpone su figura resplandeciente de nobleza: Los ojos llenos de furias y demencias, y en el rostro la altivez de un rey y la palidez de un Cristo. Su mano abofetea la faz del segundón. Las llamas del hogar ponen su reflejo sangriento, y el segundón, con un aullido, [h]unde la maza de su puño sobre la frente del viejo vinculero, que cae con el rostro contra la tierra. La hueste de siervos se yergue con un gemido y con él se abate, mientras los ojos se hacen más sombríos en el grupo pálido de los mancebos. Y de pronto se ve crecer la sombra del leproso, poner sus manos sobre la garganta del segundón, luchar abrazados, y los albos dientes de lobo y la boca llagada, morderse y escupirse. Abrazados caen entre las llamas del hogar. Transfigurado, envuelto en ellas, hermoso como un haz de fuego, se levanta el Pobre de San Lázaro (*Romance de lobos*, p. 278).

La sección es rica en un simbolismo mitificador. Don Juan Manuel, a través de su defensa y sacrificio de los desheredados, se transfigura en

un nuevo modelo heroico de Cristo²¹, lo cual permite la cuasi-divinización del mundo arcaico que el Mayorazgo representaba, donde conviven valores paganos de violencia, valor y raza con los ideales cristianos de amor, fraternidad y redención. Por su parte, el Pobre de San Lázaro recoge la antorcha de la justicia social y espiritual en su lucha contra Don Mauro. Si anteriormente los segundones vencieron a uno de los bastardos de Don Juan Manuel porque eran señores de raza²², esta inédita muestra de fuerza por el pueblo oprimido tiene un significado especial. En las notas a su edición crítica, Antón Risco señala que esta escena mitifica al Pobre de San Lázaro como el arcángel San Miguel venciendo a Satanás (*Romance de lobos*, pp. 278-279). Conviene recordar que en otro pasaje de la misma obra, dos de los hijos de Don Juan Manuel, Don Farruquiño y Don Pedrito, habían expoliado la capilla familiar tras la muerte de su madre, Doña María, y concretamente habían profanado una imagen de San Miguel en lucha con el diablo (*Romance de lobos*, jornada II, escena primera). Por contra, en la escena que he citado, el Pobre asume la fiereza de ‘lobos’ asignada a los hijos (ya que muerde en la garganta a Don Mauro) para castigar el mal y renacer como ave Fénix de la justicia. Obviamente, todos los episodios mencionados se basan en una concepción de la violencia y la barbarie como virtudes que desmantelan los abusos de la injusticia social, e implantan de nuevo la virtud y armonía connaturales al universo rural. En el fondo, Valle representa una concepción, repetida en otras obras, de una lucha mística (“la religión de la guerra”), que tiene como objetivo la implantación de una “ética superior”²³. Estas escenas pretenden restaurar el orden sagrado de la sociedad rural mítica de Valle, desmantelado por la *avaricia* de los segundones a través de la *virtud* y *fortaleza* de la *unión cristiana* entre el Mayorazgo y el pueblo oprimido.

²¹ THEODORE ZIOLKOWSKI (*Fictional transfigurations of Jesus*, Princeton University Press, Princeton, 1972, p. 29) considera que, en general, la transfiguración literaria de Jesús tiene como objetivo la creación de un héroe moderno.

²² “Como una ráfaga, la hueste de chalanos siente el triunfo de los segundones. En un tácito acuerdo comienzan a cejar, sin vergüenza de ser vencidos por aquellos tres hidalgos. —¡Que para eso son hidalgos y señores de torre!— Oliveros, en tierra, de cara contra la yerba, ruge, sofocado por las manos del hercúleo segundón” (*Romance de lobos*, p. 204).

²³ RAMÓN DEL VALLE INCLÁN, *La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*, ed. A. López-Casanova, Austral, Madrid, 1995, pp. 194 y 243.

Igualmente, esta peculiar visión trágica intenta reescribir —o si prefiere, conciliar— el creciente poder del sector popular en el contexto histórico y político de la España de su época, para rearticular estéticamente corrientes sociales como el socialismo o el anarquismo, con voz autónoma y planes independientes, en un “pueblo” estático y obediente, perfectamente integrado en la visión de Valle de una sociedad rural arcaica e inmutable. La estilizada imagen del “pueblo” es aquella que más conviene al letrado para defender su autoproclamada condición de voz rectora de la conciencia social en el reparto de poder del nuevo estado-nación²⁴. Éste es un hecho muy común en el sector conservador de la clase intelectual europea de la época, como muestran las *ficciones* de Durkheim, los *mitos* de Sorel, las *derivaciones* de Pareto o la misma *intrahistoria* de Unamuno²⁵.

Las *Comedias bárbaras* pretenden, en teoría, restaurar el orden sagrado de la sociedad rural a través de una lucha mítica de arquetipos morales. Sin embargo, la trilogía acaba con palabras de lamento por la muerte de Don Juan Manuel (*Romance de lobos*, p. 279). Aunque Valle plantea una mítica revolución del segmento rural frente al sistema político liberal de la España de la Restauración, al tiempo reconoce que esa alianza entre los hidalgos y los campesinos desposeídos es imposible, en tanto ambos son elementos relegados en la nueva configuración del poder nacional. De hecho, el papel regulador de la sociedad que ejercían en el pasado los hidalgos es deconstruido por la degeneración moral de los segundones. A pesar de que Valle exalta la función social ordenadora de la nobleza rural en la figura de Don Juan Manuel, quien defiende como un padre al pueblo desvalido, el carácter degenerado de los hijos del Mayorazgo indica que ese tipo de dirección paternalista de una sociedad arcaica es un hecho que se agotó en una época pretérita, y que sólo puede sobrevi-

²⁴ Para ampliar el tema, véanse los valiosos trabajos de CARLOS SERRANO, “El «nacimiento de los intelectuales»: algunos replanteamientos”, *Ayer*, 40 (2000), 11-23 y “Los «intelectuales» en 1900: ¿ensayo general?”, en S. SALAÜN y C. SERRANO, (eds.), *1900 en España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 85-106; así como E. INMAN FOX, “El año de 1898 y el origen de los «intelectuales»”, en *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1988, pp. 13-23.

²⁵ Para mayor información, véanse JUAN PAN-MONTOJO, “Introducción. ¿98 o fin de siglo?”, en J. PAN-MONTOJO (coord.), *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 9-30; y CARLOS BARRIUSO, “Unamuno y los dilemas de la nacionalidad”, *Revista Hispánica Moderna*, en prensa.

vir en los tiempos presentes como sombra degenerada de su antiguo esplendor. De esta forma, Valle contempla el desarrollo de la historia tras la abolición de los mayorazgos y el desamparo de la sociedad rural como una sombría maldición imposible de remontar.

Desde este punto de vista, las *Comedias bárbaras* son las obras que más fielmente delinean el arcaico ideario social de Valle hasta bien entrada la década de 1910, que se fundamenta en una sociedad de castas regida por los valores del heroísmo y de la caridad. Ahora bien, su representación estética plantea su deconstrucción. José-Carlos Mainer señaló que el carlismo de Valle apela a un “milenarismo revolucionario que, como vaga utopía social, se opone a la precariedad y la injusticia del orden burgués”; una armonía medieval cuya evocación “siempre anduvo entremezclada de fermentos de negatividad”, tal como se constata en la ironía romántica de sus *Sonatas*²⁶. La cita de Mainer es muy sugerente, pues la conciencia irónica no sólo está presente en sus *Sonatas*, sino que se manifiesta igualmente en las *Comedias bárbaras* a través de una consciente y reiterada hiper-performatividad: “¡Conmigo se va el último caballero de mi sangre, y contigo la lealtad de los viejos criados!” (*Águila de blasón*, p. 122); “¡Abierta queda mi sepultura!” (*Romance de lobos*, p. 187). Don Juan Manuel insiste continuamente en su dimensión agónica, de último eslabón de una raza ejemplar, y lo hace en tantas ocasiones, que nos podemos plantear si Valle no lo ofrece acaso como un símbolo irónico, vacío del contenido ejemplar (el mito rural) que dice representar. No en vano, un tal “Don Ramón María” es el abuelo que fundó la saga de los Montenegro (*Águila de blasón*, pp. 136-137), dinastía que transita de su patente decadencia a su final destrucción.

Así, la performatividad dramática de Don Juan Manuel no dista tanto de la pose estética del refinado y decadente Marqués de Bradomín de las *Sonatas*. En ese conjunto polifónico de obras, Xavier Bradomín proponía la defensa de la tradición a través de la estética como medio de conjurar el inexorable avance de la temporalidad. Su objetivo no era la representación de la verdad histórica (si tal cosa existe), sino un mito de auto-configuración estética con el propósito de conseguir una pervivencia eterna a través de la dimensión sagrada del aura del arte. Sin embargo,

²⁶ JOSÉ-CARLOS MAINER, “Valle-Inclán y el fin de siglo: los compromisos del hijo pródigo”, *Bulletin Hispanique*, 96 (1994), núm. 2, pp. 503, 507.

el resultado final es la deconstrucción de ese mítico pasado idealizado²⁷. A lo largo de su producción, Valle crea una serie de alter-egos estéticos que fluctúan entre el afán de regenerar estética y moralmente a la sociedad, y la conciencia de que esa misión espiritual está destinada al fracaso. Y como es bien conocido, esa tensión entre lo sublime del universo y lo limitado de la condición humana es lo que Friedrich Schlegel denominó como ironía. Según Schlegel, la ironía es un irresuelto antagonismo entre lo absoluto y lo relativo, entre la creación y la auto-destrucción, de forma que deviene una parábasis continua²⁸. La ironía, al subrayar la imposibilidad de síntesis entre lo objetivo y lo subjetivo, cuestiona la idea de una totalidad ordenada en favor de una fragmentación propia de la modernidad²⁹. Octavio Paz ya señaló que la ironía es la conciencia de que la unidad del universo es mera ficción y sueño quimérico, de forma que en la literatura y poesía modernas la palabra es al tiempo lugar de fundación y de desintegración³⁰.

En sus *Comedias bárbaras*, Valle intenta sustituir la inestabilidad histórica de la crisis del liberalismo por una estética trágica que promueve una lucha agónica a favor de la restitución del mítico orden rural en

²⁷ Tomo las siguientes citas de RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata de otoño. Sonata de invierno. Memorias del Marqués de Bradomín*, ed. L. Schiavo, Espasa Calpe, Madrid, 1993: “Todo el pasado, tumultuoso y estéril, echaba sobre mí, ahogándome, sus aguas amargas” (*Invierno*, p. 148); “Yo hallé siempre más bella la majestad caída que sentada en el trono, y fui defensor de la tradición por estética” (*Invierno*, p. 181); “Yo callé compadecido de aquel pobre exclaustrado que prefería la Historia a la Leyenda, y se mostraba curioso de un relato menos interesante, menos ejemplar y menos bello que mi invención. ¡Oh, alada y riente mentira, cuándo será que los hombres se convenzan de la necesidad de tu triunfo!” (*Invierno*, p. 113); “Yo no aspiro a enseñar, sino a divertir ¡Viva la bagatela!” (*Invierno*, p. 183); “Ya sólo me estaba bien enfrente de las mujeres la actitud de un ídolo roto, indiferente y frío” (*Invierno*, p. 185) “¡Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!” (*Otoño*, p. 103).

²⁸ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Philosophical fragments*, trad. Peter Firchow, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1991, p. 17.

²⁹ “Das Epos war die Darstellung der Welttotalität in einer vorsubjektivischen Periode, deren Ganzheit nie fragwürdig war, die Ich-Welt-Spaltung nicht kannte. In der Moderne, die spätestens seit Kant von ebendieser Spaltung geprägt ist, scheint die Versöhnung des Subjektiven mit dem Objektiven im Werk unmöglich” (PETER SZONDI, “Friedrich Schlegel und die Romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien”, *Satz und gegensatz. Sechs essays*, Insel, Frankfurt/M., 1964, p. 11).

³⁰ OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974, pp. 84, 859.

extinción. Sin embargo, esa insistencia en la conflictividad demuestra que la tragedia es un simulacro de orden frente a la transformación de una sociedad que transita a la modernidad; simulacro, o mera ficción, que es irónicamente consciente de su disolución. Desde esta perspectiva, la ironía es mucho más que un mero tropo, pues se constituye como *la más íntima esencia de la literatura*, en tanto implica “a disruption of language which makes it impossible for the author to master his text and for the reader to register unambiguous reading protocols”³¹. Paul de Man ya indicó que “all rhetorical structures... are based on substitutive reversals”³², de tal forma que en lenguaje no existe la posibilidad de encontrar un orden o verdad absolutos; y mucho menos en la ironía, figura retórica incapaz de conjurar la inestabilidad ni la dislocación de la subjetividad:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, and it can find no escape from this spiral³³.

En Valle, la construcción trágica de las *Comedias* intenta una inversión de los términos históricos, al ofrecer la modernidad como perversión disgregadora de la sociedad, cuando lo que realmente ocurre es la transición de una España rural a otra urbana. Paradójicamente, las *Comedias bárbaras* son, por vía negativa, un testimonio de modernización que la sociedad española ya experimenta en el fin de siglo. De hecho, la totalidad espiritual a la que aspira el arcaico imaginario social de Valle

³¹ ERNST BEHLER, “Irony in the Ancient and the Modern World”, *Irony and the discourse of modernity*, University of Washington Press, Seattle-London, 1990, p. 103.

³² PAUL DE MAN, “Rhetoric of Tropes (Nietzsche)”, *Allegories of reading. Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 113.

³³ PAUL DE MAN, “The rhetoric of temporality”, *Blindness and insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, p. 222.

se evoca, desde el principio, como una serie de ruinas. Lo cual indica que su obra es, al tiempo, tan ideológicamente conservadora como innovadora desde un punto de vista artístico. Pues si bien su cosmovisión rechaza los nuevos tiempos, con su estética (o mejor: estéticas, pues su obra se compone de muy diversas corrientes literarias) Valle participa plenamente de la inestabilidad de esa modernidad que dice rechazar.

Tras la destrucción del orden sagrado del universo rural que las *Comedias bárbaras* representan, la estética de Valle evolucionará a una desrealización expresionista de la historia, como muestra su posterior etapa esperpéntica. En sus esperpentos, Valle insistirá en su negativa percepción de la modernidad, no sólo como degeneración moral (tal como acontecía en las *Sonatas* y en las *Comedias bárbaras*), sino ante todo como degradación *estética*; hecho que paradójicamente le ayudará a configurar una de las producciones culturales más vanguardistas del período. Ciertamente, esa irresuelta tensión entre tradición y modernidad no es sólo privativa de Valle Inclán, sino que es índice de la ambigua transición del fin de siglo español a la modernidad, que se debate en un afán de renovación social sin saber desprenderse del encanto de una idílica armonía rural que nunca existió más allá de la esfera literaria.

CARLOS BARRIUSO

University of Missouri-Columbia

FEMINISMO, NACIONALISMO, LIRISMO: LECTURA DE LA PRENSA PARA MUJERES EN LA ESPAÑA CONTEMPORÁNEA

Un ramillete de ideas bellamente expresadas y sentidas¹

Estas palabras resumen para Ana Muriá, redactora catalana de *La Nau*, en el momento del advenimiento de la Segunda República, el contenido de una revista democrática; la metáfora algo trillada –Ana Muriá es en realidad una notable poeta– lleva a reflexionar sobre las características y dominantes de una prensa menos investigada que la prensa diaria española, pero que llega a desempeñar un papel complementario en la construcción de la nación. Reunir en una revista el ideal, el sentimiento, la reflexión y el lirismo supone mucha ambición; no dista mucho de lo que se pedía en los mismos años 1930 a las mujeres españolas deseosas de actuar en el campo político; se presentaba a la diputada socialista María Lejárraga de Martínez Sierra como un admirable compendio de “democracia, sencillez, saber, finura espiritual, voluntad, idealismo”², susceptible de representar una feminidad excelsa.

De hecho, este exigente proceso de formación de la prensa para mujeres, en su vertiente social y política, supone tiempo, aproximadamente desde los años 1860 hasta la guerra civil; la inexistencia de modelos previos obliga a las fundadoras a demostrar inventividad, así como capacidad reflexiva acerca del objeto creado, para hacer coincidir los ideales con el instrumento de difusión de las ideas. Cabe ver como, en un período histórico caracterizado por la multiplicidad formal del poder político (monarquía de Isabel II, Sexenio, Restauración de los Borbones, Dictadura de Primo de Rivera, República republicano-socialista), se tiende a configurar un “pensamiento femenino”, al crear publicaciones distintas de las revistas de modas, y a esbozar una trayectoria liberal en el siglo XIX (democrática, luego republicana, en el siglo XX); esta prensa escrita para y por mujeres se distingue en su forma

¹ “*Mujer en Cataluña*”, entrevista a Ana Muriá por Regina Opisso, *Mujer*, 12-IX-1931, núm. 15, p. 12.

² “María Martínez Sierra”, *Cultura Integral y Femenina*, 15-I-1935, núm. 1, p. 15.

y proceder de la prensa obrera que, si bien incluye desde finales del XIX proclamas feministas, no propone hasta 1917 –para las republicanas laicistas– y en 1931 –en lo que se refiere a comunistas– y en 1936 –para las anarquistas– títulos exclusivamente femeninos.

Hacer de la mujer una persona con misiones específicas, de España un colectivo nacional y expresarse con fuerza y convicción son las tendencias mayoritarias de esta prensa; ahora bien, en el período aquí estudiado, feminismo, nacionalismo y lirismo no son conceptos definidos, sino polisémicos y hasta polémicos; las revistas luchan por pensar, definir y relacionar estos parámetros, que tienden a ser sus componentes más frecuentes.

Así la palabra de “feminismo” hasta bien entrado el siglo XX se emplea poco, a pesar de la dignidad que le confirió, en 1899, la síntesis fundamental del catedrático de derecho Adolfo Posada³; las revistas relacionadas con las corrientes y los primitivos colectivos feministas prefieren autodefinirse como “femeninas”: así el Boletín (1921) de la recién creada Asociación Nacional de Mujeres Españolas (1918) se titula *Mundo femenino*, como el título anterior creado y dirigido en 1913 por la misma maestra-periodista Benita Asas Manterola (*El Pensamiento femenino*); un segundo grupo de revistas usaría títulos idealistas (así *Redención*, laicista, de Valencia, en 1917), cuando las demás publicaciones ostentan la palabra programática de “mujer”, en singular o en plural, desde *La Mujer*, liberal, 1871, hasta *Mujeres*, creada por el Partido Comunista el primero de mayo de 1936, o *Mujeres libres*, anarquista, en abril del mismo año. Ahora bien, el uso reducido del vocablo “feminismo” no quita la fuerza reivindicativa ni la voluntad de afirmación de las mujeres, cuya dependencia jurídica, social o laboral durante la Restauración es denunciada por las revistas.

En la época decimonónica, época de las aspiraciones a la teorización del “nacionalismo”, no hay, por cierto, que esperar de las revistas femeninas la claridad conceptual de un Cánovas del Castillo, dentro del campo conservador, o de la defensa de las nacionalidades periféricas; los pensadores más clarividentes se expresan en la prensa diaria o mediante la conferencia y el ensayo: la propia Concepción Arenal, cuyas ideas sobre la Nación se admiran entre los liberales, nunca escribe en la prensa

³ ADOLFO POSADA, *Feminismo*, Librería de Fernando Fe, Madrid, 1899.

para mujeres —a no ser porque se la cita en los boletines profesionales de maestras⁴.

Tanto en la definición de la revista como de la mujer ideal, los sentimientos y su expresión aparecen imprescindibles para atraer a un nuevo lectorado (“el corazón no está a menos altura que el cerebro”, según se dijo después de María Lejárraga); ¿funcionará, por lo tanto la expresión del lirismo femenino como denominador común de las revistas? Primera observación: sería erróneo confundir lirismo y literatura; sólo las revistas más antiguas del corpus se reivindican como “literarias” (*La Violeta*, 1862) o las revistas americanas; sirva de ejemplo el “semanario literario” mejicano, *Violetas del Anáhuac* (1887)⁵ que ostentaba en la portada el retrato de Sor Juana Inés de la Cruz; otro uso posterior de la “literatura”, consistirá en hacer de ella una defensa frente a gobiernos considerados como represivos: será la estrategia de las publicaciones de extrema-derecha después del golpe de Estado del 10 de agosto de 1932, o a principios de 1933, para evitar la suspensión o la clausura⁶. Para medir la capacidad expresiva, y en su caso, lírica, de las revistas, así como la amplitud de las estrategias llevadas a cabo, tres momentos claves aparecen como etapas, no sólo en la relación de las españolas con su país sino también en la voluntad que tienen de darse instrumentos de comunicación de sus ideas.

PRIMEROS PLANTEAMIENTOS

En 1862, cuando Faustina Sáez de Melgar crea la primera de sus publicaciones, *La Violeta, Revista Hispano-americana, Literatura, Ciencia, Textos y Modas*, la piensa claramente como miscelánea de diversión y de reflexión y con voluntad de “regeneración trabajosa” nacional; la conciencia de vivir lo que caracteriza la directora como “nuestra época transitoria” hace que ella se dirija, por cierto, a hombres y mujeres, pero con interés prioritario a las que no encuentran en la prensa sino

⁴ Véase, como texto precursor, *La Voz que clama en el Desierto*, Monografía de la Casa de la Misericordia, Coruña, 1868; entre las publicaciones para maestras: *Instrucciones de la Mujer*, 1882-1883.

⁵ *Violetas del Anáhuac*. Periódico literario redactado por Señoras; Director y Administrador: Señor Ignacio Pujol; Directora Literaria: Sra. Laurena Wright de K., México. (Núm. 11, febrero 12 de 1888).

⁶ “Perseguidas pero no vencidas”, *Ellas* (Dr. José María Pemán), 1-X-1933, núm. 68, s.p. “Quizá nuestro caso es el único entre la historia de la prensa española: un semanario literario escrito casi todo por mujeres y dedicado a la mujer denunciado 2 veces en 17 días”.

publicaciones que “sólo hablan de flores y sonrisas”, cuando hay que proporcionarles el progreso individual para hacer posible el desarrollo colectivo. La conciencia de influir en el momento histórico no quita cierta inquietud (“¿Podremos salir airoas del empeño?”)⁷.

En *La Violeta*, el vocablo de nación —que ha de desarrollarse a partir de la década ulterior— no se emplea; sin embargo la educación del público es patente con la reiteración de ciertas expresiones (“nuestra patria”) y la voluntad de crear con la revista un portavoz de las aspiraciones colectivas (revista “digna de nuestra España”). El entusiasmo no quita cierta ambigüedad respecto a la patria, España, confundién dose en algunas ocasiones con la institución monárquica; este respeto se manifiesta por la exaltación de los reyes del pasado (así “Isabel primera, del pueblo ídolo”) o por la esperanza en el futuro: se llega incluso a hablar del heredero Alfonso, en 1862, como “Alfonso XII”; a partir del número 3, una entrevista de la directora con la madre del futuro rey —o sea la reina legítima Isabel II a quien se parecía ignorar, modifica el tono; Isabel II (“La Generosa”, “La Magnánima”, “La Compasiva”), al aceptar la dedicatoria de la revista, es alabada en términos lindando con la sumisión, por cierto efímera; la reina se ve asemejada a “un destello de la Divinidad, a un rayo de esplendente sol que anima y fecundiza”⁸.

Si el entusiasmo de una colaboradora ocasional obligará a la directora a defenderse en 1871 de la acusación de ser “costeada” por la Monarquía, no es éste el solo propósito fundamental de *La Violeta*: hay que defender el idealismo individual para hacer de la mujer el instrumento de la renovación del país.

La moral y la religión que hoy vagan con incierto paso sobre la tierra, han buscado un refugio en el corazón de la mujer: la mujer es la que está hoy llamada a agitar su bandera sacrosanta⁹.

La redención —palabra imprescindible hasta los años 1930— del país y de la mujer, pasa, pues, por tres caminos; la moral —no hay que confundir aquí religión y clericalismo— que necesita la capacidad de comprensión y generosidad de la mujer (“ángel custodio”, o en términos más laicos “fuente tesORIZADA de sentimientos preciosos”¹⁰); la modifica-

⁷ Las redactoras “A nuestros lectores”, *La Violeta*, 7-XII-1862, núm. 1, p. 2.

⁸ FRANCISCA CARLOTA DEL RIEGO, “Editorial”, *La Violeta*, 21-XII-1862, núm. 3, p. 2.

⁹ “A nuestros lectores”, núm. 1, p. 2.

¹⁰ LEANDRO ÁNGEL HERRERO, “De la mujer”, *La Violeta*, núm. 4, p. 2.

ción de la ley a favor de la apetecible civilización lleva a rechazar tanto los siglos pasados (mujer “bestia de carga”) como las desviaciones contemporáneas de países atrasados (Turquía promulga entonces una “Ley asiática que escita horror e indignación” y sigue ostentando “behetrías abastecidas con la carne dolorida que se compra en el mercado”) y, por cierto, se crítica la condición jurídica de la mujer española (“molusco” o “cosa” para la redacción¹¹). Y, tercera clave del progreso, la cultura, la “ilustración” que haga a la española inteligente sin excesos pedantes (“ni la enciclopedia monstruo, ni la ceguera antigua”, en palabras del mismo colaborador): la redacción invita, por lo tanto, a las escritoras españolas a participar en la empresa.

Del pálido lirismo de las composiciones poéticas, hay que destacar odas a la niñez formalmente arcaizantes pero con conciencia de futuro; y los cuentos costumbristas, en particular los textos de Fernán Caballero dedicados a Andalucía, dignifican las provincias y sus habitantes.

¿Tímida *La Violeta* para conformarse con su nombre? Si la redacción juega con el título (“nuestra humilde *Violeta*”), es más bien para dejar una huella igual que “la fragancia más hechicera” de su perfume, y esbozar, en fechas tempranas, una reflexión sobre la dignidad y la identidad de la Española; y en eso se concentra el lirismo profundo de la revista, en la exaltación, la fe en el porvenir y en algún arranque de repentina osadía feminista:

Hoy en que la libertad de imprenta y los principios literarios nos alcanzan lo mismo que a ellos [los hombres], ¿por qué no aprovechar esta ráfaga divina de favor, y servir de algo más útil, que de halagar el capricho, o el deseo de un hombre...?¹²

DE LA IDENTIDAD FEMENINA A LA INTERVENCIÓN FEMINISTA

Dos momentos son interesantes de observar para comprender cómo las primicias de la toma de conciencia en tiempos de Isabel II llegan a la expresión colectiva (en *La Violeta*, llamaba la atención el empleo vacilante de la primera persona del plural): por una parte, el Sexenio, por otra, la segunda década del siglo XX, las ideas de la emancipación femenina encontrando otros canales de comunicación mientras tanto; es ejemplar el caso de Carmen de Burgos, que aprovecha esencialmente la prensa

¹¹ *Ibid.*, núm. 8, pp. 2-3.

¹² ROGELIA LEÓN, “La avaricia de la mujer”, núm. 8, p. 3.

cotidiana, la novela y el ensayo para vehicular sus ideas —con la notable excepción de una crónica sobre enseñanza en *La Mujer Ilustrada*, en 1905.

Creada el 8 de junio de 1871 por Faustina Sáez, ahora Presidenta del Ateneo de Señoras de Madrid, *La Mujer* afirma un liberalismo creciente: vuelve a hacer de Mariana Pineda, ya aludida en la publicación anterior, la “mártir”, expresión modélica del compromiso contra la tiranía; en un retrato digno y desesperado se le prestan las palabras que Martínez de la Rosa atribuye a María de Padilla: “Mi libertad hasta el sepulcro llevo”; Mariana Pineda es símbolo de la resistencia que la belleza de los versos románticos viene a dignificar, pues en el XIX como en el XVI, son “los proscritos que alzan la nación”¹³.

Cabe comprender que el instrumento de prensa creado entonces se concibe como una “revista de instrucción general para el bello sexo”, con una muy débil representación de poesías y “variedades” —charadas, juegos, modelos de vestidos de París. El lirismo es claramente reorientado —de ahí la exaltación de la joven granadina ajusticiada en 1831 por Fernando VII— hacia la exaltación de la “misión” nacional, en un contexto político favorable; por otra parte, la promulgación de la ley sobre matrimonio civil de 1870 autoriza reflexiones sobre la necesaria complementariedad de los esposos, con la idea de ver a la mujer “compañera” que no “instrumento del hombre”; por fin, el ejemplo de las mujeres norteamericanas pone de manifiesto el avance debido a la “ilustración” de la mujer y sus resultados inmediatos.

Por eso, entre los pocos textos poéticos aún publicados emerge, a pesar de la poca calidad literaria, una larga creación en cuartetos endecasílabos, que denuncia a la mujer socialmente inútil, sea madre y esposa ignorante o soltera viciosa.

...La mujer se degrada y envilece, si no ilustran su mente y su conciencia¹⁴.

El inmenso paso dado por *La Mujer* respecto a textos anteriores consiste en afirmar como deberes sociales y nacionales —la palabra ya se usa— por una parte el equilibrio dentro de la pareja y, por otra parte, la

¹³ JOAQUÍN TOMEYO BENEDICTO, “Mariana Pineda” (“Esclavos que abomino y desprecio/ Gozad vosotros del perdón, infame;/ Mi libertad...” (*La viuda de Padilla*).

¹⁴ ELADIA BAUTISTA Y PATIER, “La Mujer ilustrada”, *La Mujer*, 24-VIII-1871, núm. 11, p. 2.

“prosperidad de España”, conseguida mediante el resurgir de las artes e industrias y la unión de todos y todas:

Las fuentes de la riqueza pública perecen..., si todos los buenos españoles no se unen y, cobijándose bajo el manto sagrado del amor patrio, olvidan sus intereses personales, sus compromisos pasados, y se lanzan por una nueva vía a la regeneración del país...¹⁵

Le toca ahora a *La Mujer* ayudar a la lectora a definir la propia identidad, imponerle —o sugerirle— unas líneas de acción; por primera vez, la lectora se ve proponer un identidad de género, que la distingue del sexo biológico (“la mujer es el ser hembra que actúa y raciocina”) y la aleja de excesos políticos criticados con virulencia: en 1871, dos modelos de mujeres politizadas inquietan en “este pequeño rincón de Europa, que se llama España, donde el atraso es tan grande que aún le asusta el silbido de la locomotora” (Núm. 2, p. 1). *La Mujer* rechaza la “instrumentalización”—palabra de extraordinaria lucidez y modernidad—de las mujeres carlistas, hechas “beatas con el hábito y la correa”; pero también nutre la indignación el papel supuestamente desempeñado por las mujeres francesas en la Comuna (“las comunistas”), “furias vomitadas por el averno a la cabeza de turbas frenéticas”¹⁶.

A la reflexión en profundidad sobre la nueva “preponderancia” de la mujer (Julia Jiménez de Moya) se une el temor a las “sendas fatales” de la reacción y la revolución: la “hembra” no es sólo la mujer sexualmente impúdica sino políticamente depravada: cuanto la acerca a la “masa” y a la “común”, la aparta del “puesto que de derecho le corresponde en la escala social (*id.*)

El idealismo —fundado en la exaltación del pudor y de la ternura como atributos femeninos— de una propuesta reservada a una élite social se ve modificado con el tiempo y el progreso de la reflexión feminista; donde *La Mujer* consideraba como soñadoras a las que esperaban igualar al hombre, las revistas de la segunda década del siglo XX se proponen “romper el círculo de hierro” (Benita Asas Manterola, 1913) que impide que la mujer se afirme jurídica y políticamente. Ahora empieza la posible conjunción entre el feminismo, el nacionalismo y el lirismo, como una evidencia en la proliferación de asociaciones, prensa específica y luchas

¹⁵ F. S. DE MELGAR, “Al público”, 8-VI-1871, núm. 1, p. 2.

¹⁶ F. F. “Nuestra misión”, 24-VI-1871, núm. 3, p. 2.

por los derechos desde 1913 hasta 1921, con un crecimiento a partir de 1918.

Tres características definen este corto período; en primer lugar, la afirmación de una palabra femenina clara y exigente. B. Asas crea con esta voluntad *El Pensamiento femenino* en 1913; dedicado a “mejorar la condición social, jurídica y económica de la mujer”, reanuda con la esperanza de F. de Melgar de provocar “un derroche de luz”; las reivindicaciones jurídicas tienden a favorecer el florecimiento de España y su avance hacia la “vanguardia del progreso”. Por eso el aprendizaje de la intervención del colectivo:

Las mujeres españolas debemos estar dispuestas a evidenciar que sabemos, no sólo sentir hondo, sino también pensar muy alto¹⁷.

La segunda característica es el paso de la expresión del colectivo a la organización del asociacionismo¹⁸ y del intercambio entre individuos aislados; así la fundación de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas que se traduce en el Boletín *Mundo Femenino* (1921), por la posibilidad de cambiar cartas con la Asociación y entre asociadas. Y les une esto con el mundo, por ser el gran descubrimiento del momento, en el contexto de la Primera guerra mundial y sus consecuencias sobre el pensamiento político hasta en países neutrales, el internacionalismo; por eso la nueva permeabilidad del feminismo –más allá de la solidaridad obrera– a los contactos con las asociaciones de otros países: “¿Cómo pues las feministas han de limitar su esfera de acción a su propio país?”¹⁹

Es el momento de fundación del Consejo Superior Feminista de España, con el intento de unirse con 28 consejos nacionales de otros países, lo que despierta un lirismo desprovisto de efectos literarios pero nutrido de fe.

¹⁷ B. ASAS, “Presentación”, *El Pensamiento Femenino*, 15-X-1913, núm. 1, p. 2.

¹⁸ Sobre el particular, véase DANIÈLE BUSSY GENEVOIS (dir.), *Les Espagnoles dans l'histoire. Une sociabilité démocratique (XIX-XX siècles)*, PUV, Saint Denis, 2002.

¹⁹ B. ASAS, *Por y Para la Mujer*, 15-V-1915, núm. 3; citado por Concha Fagoaga, “De la libertad a la igualdad: laicistas y sufragistas”, en C. SEGURA y G. NIELFA (eds.), *Entre la marginación y el desarrollo: Mujeres y hombres en la historia*, Instituto de Investigaciones Feministas-Ediciones del Orto, 1998, p. 195.

Toda persona que profesa un feminismo de altura, sabe que esta manifestación social tiende a la universalidad, es decir a las mujeres del mundo para hacer tangibles levantados ideales (*id.*).

Se produce en los textos de la prensa un desplazamiento del nacionalismo concebido como patriotismo hacia una “España mundial”, como anunciaba J. Ortega y Gasset en el primer número de *El Sol* en 1917 –con la multiplicidad de concepciones del internacionalismo en la España de la Restauración.

Sin la menor duda los asuntos de la patria son los primeros para las feministas mientras la patria subsista; pero esta relación no obstaculiza la gestión internacional o universal feminista (*id.*).

Por impreciso que sea el llamamiento de B. Asas en 1919, tiene un eco en las mentes como lo pone de realce el correo, en particular, de *Mundo femenino*, en 1921, con cartas de maestras y de estudiantes, describiendo la relación feminista como “hilos que unen con el resto del mundo” y haciendo imprescindible la crónica “Feminismo en el extranjero” en el Boletín de la ANME.

¿UNA REPRESENTACIÓN DEMOCRÁTICA?

Es de ver, por lo tanto, si el período de la Segunda República, y el gobierno republicano-socialista, al “otorgar” –palabra en uso en el nuevo Parlamento– a las mujeres, en 1931, los derechos reivindicados a veces desde décadas (igualdad jurídica, seguro de maternidad, sufragio y, derecho inquietante para muchas, el divorcio igualitario), favorece en la prensa para mujeres la conjunción de los tres parámetros aquí reconocidos.

En los primeros meses de la República (Gobierno provisional, apertura de las Cortes el 14 de julio), la prensa en su totalidad, obviamente más allá de la prensa femenina, funciona como preparación y comentario del debate parlamentario.

Siendo el momento lírico de por sí –basta leer los testimonios acerca de los primeros días y reconocer la fuerza creadora en aquel entonces de artistas famosos– las revistas tienden a repercutir, copiar los discursos más trascendentes, en particular en pro de sus derechos, destacando por cierto las intervenciones de las dos diputadas en el Foro. Si los discursos de Clara Campoamor y Victoria Kent han sido estudiados, con frecuencia, recordemos sencillamente estas semanas de conjunción nacional que permiten a *Mundo Femenino* expresar con una prensa entusiástica “Loores

al gobierno redentor”, abarcando al Gobierno, al Parlamento y a la diputada en la misma exaltación; la propia Clara Campoamor manifiesta la “compensación” entre las mujeres, la nación y el Estado, siendo la “redención de la mujer” la “salvación de la República”; en la impresionante lista de argumentos y textos que aprovecha la diputada en el conocido discurso del primero de octubre (Fichte, Considérant, Unamuno, Pardo Bazán, Luzuriaga, Marañón, entre otros), cabe destacar la evocación de Mariana Pineda (símbolo de la República en Granada y a nivel nacional, por el viaje del Gobierno a la ciudad de la “mártir” liberal en mayo de 1931); es también de destacar el profundo lirismo de la abogada al evocar la “esperanza de redención”, “el deseo de ayudar a la República”, “la pasión y la emoción que ponen en sus ideales”, que leyó en “los ojos de las mujeres”.

Se pone pues de manifiesto en la prensa republicana moderada un doble fenómeno —que también atañe a la prensa obrera— de afirmación y renovación del papel de las mujeres en España: así, por ejemplo el desarrollo del asociacionismo, siendo el colectivo “la escuela cívica”.

...La verdadera revolución española... está en los artículos de la Constitución que lanzan al juego político y social una enorme fuerza inédita²⁰.

Más allá de las asociaciones republicanas, la República hace posible la “capacidad potencial” (C. Berges) de las mujeres españolas “terminando con siglos de ignorancia” (C. Espina): capacidad para integrar la filosofía, la propia historia —la Antigüedad con los mitos favorables a la mujer, y el matriarcado, inclusive—, pero sobre todo lo que llegó a desarrollarse en múltiples textos, la capacidad ciudadana (la “mayoría ciudadana”) y el hecho de sentirse reconocida y de aportar a la obra nacional un “matiz de juventud y novedad para nuestra República” (Berges).

Por lo tanto, en un momento tan fervoroso y “fresco de ideal”, llama la atención, cierto despegue de la expresión poética en la prensa más comprometida; la manifestación y las proclamas abren otro campo al lirismo, el espacio de la calle y del mitin. Resulta pues interesante constatar una persistencia del poema esencialmente en la prensa moderada; buen ejemplo es la revista *Mujer* (mayo-diciembre 1931, en

²⁰ CONSUELO BERGES, “Rumbos”, *Cultura Integral y Femenina*, 15-I-1933, núm. 1, p. 16.

función de las colecciones existentes) que esboza una renovación temática y expresiva, fundada en la relación con el mundo exterior.

Por fuera la vida
y yo aislada dentro,
sobre el viejo mundo
en mi mundo nuevo²¹.

En estas corrientes poéticas no desprovistas de ingenuidades o remilgos aparece un tímido nacionalismo (“Claveles reventones/ de mi país poeta/ que prendéis los mantones/ y adornais la peineta”)²², así como una naciente emancipación (“Renuncio a poseer lo que es fingido,/ y pues que nadie sabe comprenderme.../ nadie merece que le llame dueño”)²³.

Concha Espina denuncia por cierto en la misma revista las insuficiencias literarias de los textos escritos por mujeres (“conviene decir... que nuestra moderna literatura femenina... existen muchos exacerbamientos de vanidades, muchos pruritos eróticos, muchas codicias menores”) o sea “el narcicismo poético denunciado por Freud”²⁴. Pero si la novelista tiende a acusar a sus compañeras con lucidez y cierta crueldad, también es capaz de comprender que la gran novedad del momento histórico es que la mujer española ha aprendido a “estar en el centro de sí misma”: las consecuencias de la legislación se perciben en la prensa para mujeres como una diversificación: si las revistas feministas –y en particular *Mundo Femenino* tras un desplazamiento ideológico hacia el pacifismo– tiende a volver a cierto conservadurismo, nuevas revistas se crean a favor del compromiso partidista, y no sólo republicanas. Las leyes anticlericales del gobierno vigente favorecen la creación de *Aspiraciones* (1932) y de *Ellas* (mayo 1932), que apoyan el golpe de Estado de agosto de 1932; los poemas en este caso funcionan como yuxtaposición al contenido reaccionario de las demás unidades de género.

La extrema izquierda –en noviembre de 1931 anarquistas y comunistas todavía unidos en la lucha contra el gobierno provisional– funda *Nosotras* (“revista femenina”) para crear un frente de sociabilidad y

²¹ PILAR VALDERRAMA, en *La Mujer en la literatura* de María de Bueno Núñez de Prado, *Mujer*, 8-VIII-1931, núm. 10, p. 2.

²² ELISABETH MULDER, “Claveles”, 5-IX-1931, núm. 14, p. 12.

²³ CARMEN DOIZA, “Renunciación”, 17-IX-1931, núm. 16, p. 14.

²⁴ CONCHA ESPINA, “Llega una Mujer: Consuelo Berges”, 24-X-1931, núm. 21, p. 2.

protesta de todas las trabajadoras, al demostrar que su “voto será emitido con plena conciencia”.

El lirismo ya se manifiesta entonces como el de la voz hablada, del discurso, del mitin, que irá manifestándose desde 1931 hasta la guerra de España; no será una casualidad si en las diferentes revistas de este tipo aparecen textos de Dolores Ibárruri. Al luchar a favor del voto y de la clase obrera contra la guerra, contra la burguesía, ya no existe conjunción entre gobierno, feminismo y lirismo. El imperativo verbal galvaniza a las lectoras:

¡Mujeres! No permitais que nuestros hijos, nuestros amados, marchen a los campos de fuego a destrozarse... Demostrad a todos los detractores del feminismo, que nuestras aspiraciones políticas y sociales son capacitadas...

¡Intelectuales, estudiantas, proletarias, mujeres todas que trabajais en la vida! ¡Leed, propagad “Nosotras”...!²⁵

Si bien se puede esbozar una trayectoria de revistas liberales desde la época de Isabel II, la propuesta de examinar tres parámetros como claves de lectura de la prensa femenina encuentra sus límites en el momento histórico más susceptible de unir a las mujeres, la nación y la expresión lírica en el mismo arranque, o sea la Segunda República. Después de la Primera guerra mundial, el patriotismo limitado a España también apareció incapaz de traducir la profunda exaltación idealista, que se expresaría dentro del internacionalismo en boga.

Por lo tanto, el lirismo se puede aceptar como denominador común, con tal de darle toda su grandeza y exaltación, verdadera expresión de dignidad sin confusión posible con la poesía, a veces cursi o anticuada. En 1931 se accedía al lirismo colectivo, sin encontrar necesaria la exploración de lo literario:

...Cada una expondrá sus ideales y tendencias políticas, con una perfecta conciencia ética, logrando conseguir, lo que los hombres no pudieron realizar nunca: esto es, convivir en las páginas de una publicación (*id.*).

Al conseguir la mayoría ciudadana, las españolas, y la prensa que lograron fundar durante la Segunda República y principios de la guerra de España, se alejaron del estereotipo, fuese formal, social o político. El

²⁵ “A Vosotras”, *Nosotras* (Dir. Carlota O’Neill), 10-XI-1931, núm. 1, p. 1.

lirismo novelesco y poético tendrá por lo tanto que esperar la Transición post-franquista para desarrollarse plenamente a nivel individual como colectivo y expresar un nuevo ser.

DANIÈLE BUSSY GENEVOIS

Universidad de Paris 8

EL LEGADO PERSONAL Y CIENTÍFICO DE DÁMASO ALONSO

EL FONDO DÁMASO ALONSO DE LA RAE

El legado personal de Dámaso Alonso, formado por el fondo bibliográfico y el fondo documental, pasó a engrosar la colección de la Biblioteca de la Real Academia Española en 1997, por disposición testamentaria, tras el fallecimiento de Eulalia Galvarriato, viuda de Alonso. Dicho legado se halla ubicado en la Sala Dámaso Alonso de la Real Academia Española, inaugurada por SS. MM. los Reyes de España el 10 de noviembre de 1998¹.

El fondo bibliográfico está compuesto por monografías, publicaciones periódicas, folletos y separatas. Las monografías y publicaciones periódicas suman alrededor de 14.000 piezas, sin contar los duplicados². El conjunto de folletos y separatas asciende a unas 400 cajas archivadoras³.

El fondo documental comprende toda la correspondencia y materiales de trabajo que Dámaso Alonso reunió durante su longeva vida (1898-

¹ La Real Academia Española inició en febrero de 1999 el Proyecto de recuperación, ordenación y catalogación de la correspondencia y materiales de trabajo, relacionados con Dámaso Alonso, lo que permitirá un mejor conocimiento de la historia cultural española entre los años 1920 y 1990. Durante el trienio 1999-2002, he codirigido, junto a María Luz González, directora de la Biblioteca de la Real Academia Española, el Proyecto “Catálogo del Fondo Documental Dámaso Alonso de la Real Academia Española”, financiado por esta Real Academia.

² De ellos, casi la totalidad están catalogados y pueden consultarse en la página web de la RAE. Se ocuparon del catálogo, durante el trienio 1999-2001, Rosalía Casamayor Bowen, Marta Gimeno Pascual y María Victoria Vila Herrero. Quedaron preparados para la base de datos de la Biblioteca 13.551 entradas.

³ También se ha realizado una primera revisión de las 380 cajas archivadores de separatas, localizadas en la balconada del primer piso, en las que se han localizado diferentes tipos de materiales que deberán ser tenidos en cuenta para su ordenación y catalogación: correspondencia (cartas solas y cartas que acompañan a separatas o libros), recortes de prensa, programas de cursos, anuarios escolares de la infancia de Dámaso, conferencias (manuscritas y mecanografiadas), pruebas de imprenta con notas manuscritas, discursos y trabajos mecanografiados, poemas mecanografiados de diferentes autores, etc.

1990) y se halla depositado en cinco armarios bajos dobles (islas: 1a/b, 2a/b, 3a/b, 4a/b, 5a/b) y 1 armario alto (15a/b).

Entre febrero de 1999 y febrero de 2002 se ha venido llevando a cabo el proyecto de *Catalogación* del fondo documental para su posterior descripción informatizada (en sistema *absys*, formato *ibermac*)⁴.

La Correspondencia de Dámaso Alonso consta de un conjunto de 34 cajas archivadoras⁵. Contiene tanto cartas dirigidas a él como las suyas propias así como la correspondencia familiar. El grueso del fondo se extiende aproximadamente desde 1925 hasta su fallecimiento en 1990, ampliándose hasta 1997 con la viuda de Dámaso Alonso.

Dentro de la correspondencia sobresalen dos núcleos temáticos: la creación literaria y la actividad profesional, ambas marcadas por el quiebre de la Guerra Civil. Su relación con diferentes generaciones literarias y su propia actividad creadora permiten reconstruir “un panorama poético” a través de más de 50 años⁶. Del mismo modo, su actividad profesional, catedrático de universidad desde 1933, y su actividad como lector y profesor visitante en Europa y América, le permiten mantener una red de corresponsales con gran parte de los filólogos del mundo románico y anglosajón, lo que ofrece la posibilidad de estudiar la historia del Hispanismo Internacional a lo largo de más de medio siglo⁷.

⁴ La catalogación ha desarrollado los siguientes procesos: 1) *Examinar* la totalidad del fondo, 2) *Expurgar* duplicados y separar los manuscritos de los impresos, 3) *Sanear* el material deteriorado, 4) *Ordenar* los documentos, 5) *Clasificar* el fondo ya ordenado en dos grandes secciones: A. Documentación personal (a.1. Correspondencia de Dámaso Alonso; a.2. Correspondencia de Eulalia Galvarriato; a.3. Documentos personales de Dámaso Alonso; a.4. Documentos personales de Eulalia Galvarriato) y B. Documentación profesional (b.1. Creación literaria; b.2. Investigación; b.3. Documentación varia; b. 4. Fotografías, láminas, dibujos; b. 5. Prensa), 6) *Preparar el soporte material* adecuado para guardar la documentación, 7) *Catalogar* el fondo.

⁵ Localización: Isla 1a (12 cajas archivadoras catalogadas), Isla 1b (12 cajas archivadoras catalogadas), Isla 2a (10 cajas archivadoras catalogadas + 2 cajas archivadoras ordenadas sin catalogar), Isla 2b (15 cajas archivadoras ordenadas sin catalogar), Isla 3a (6 cajas archivadoras ordenadas sin catalogar).

⁶ Véase el Apéndice I al final.

⁷ Sobresalen en el conjunto los grandes epistolarios que se extienden a lo largo de más de 50 años con centenares de piezas documentales (cartas, telegramas, tarjetas postales, tarjetas de visita, notas, etc.) y que suelen responder a un criterio mixto en su contenido, personal y profesional, tales como los de Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Emilio García Gómez, Rafael Lapesa Melgar, Eugenio Asensio, José Manuel Bleuca, Vicente Lorient Cancio, Vicente Gaos,

Destaca, por último, la correspondencia de tipo personal, mantenida con su esposa y madre, Eulalia Galvarriato y Petra Fernández de la Redondas, en las ocasiones en que Dámaso viajó solo al extranjero a dictar algún curso o por otros motivos. La correspondencia con las editoriales y librerías contiene además de las cartas, los contratos de obras, albaranes de envíos y compra de libros, lo que permite reconstruir tanto su producción impresa como sus adquisiciones bibliográficas⁸.

Otro de los núcleos que debe ser tenido en cuenta corresponde al fondo de Prensa⁹ (8 cajas archivadoras), que incluye recortes de prensa desde 1927 hasta 1990, ya sean artículos de su autoría o que tratan sobre él y su producción literaria, ya sean recortes de prensa sobre la producción literaria de Eulalia Galvarriato o sobre distintos temas culturales.

Durante el trienio 1999-2002, el cómputo total de piezas catalogadas de la correspondencia en soporte informático asciende a 7.604, repartidas en 600 carpetillas que se ordenan alfabéticamente en 536 autoridades (497 autores personales, 39 entidades)¹⁰.

El proyecto de recuperación, ordenación, clasificación y catalogación de la correspondencia relacionada con Dámaso Alonso e instituciones en que tuvo un papel directivo de carácter científico es de sumo interés para la historia y política cultural española entre los años 1925 y 1990.

Para nuestro trabajo utilizaremos únicamente fondos pertenecientes a la Correspondencia y a la Prensa¹¹.

Rafael Ferreres, Oreste Macrí, etc.

⁸ Castalia, Espasa-Calpe, Gredos, Aguilar, Plaza & Janés, Salvat, F.C.E., Noguer, Alianza, RIALP, Lumen, Círculo de Lectores, Labor, Taurus, Porrúa, Anaya, Losada, Sgel, Revista de Occidente, Bompiani, etc.

⁹ Localización: Isla 3b y Armario Alto 15a.

¹⁰ El proyecto terminado en su primera fase está pendiente de su continuación en una segunda fase. Restan por catalogar unas cinco mil piezas.

¹¹ Se complementa toda esta información con la aparecida en los epistolarios publicados hasta el momento: PEDRO SALINAS y JORGE GUILLÉN, *Correspondencia (1923-1951)*, ed., introd. y notas de Andrés Soria Olmedo, Tusquets, Barcelona, 1992; GERARDO DIEGO y JOSÉ MARÍA DE COSSÍO, *Epistolario. Nuevas claves de la generación del 27*, pról. de Elena de Diego, ed., trans. y notas de Rafael Gómez de Tudanca, Universidad de Alcalá de Henares-F.C.E., Madrid, 1996; PEDRO SALINAS, GERARDO DIEGO y JORGE GUILLÉN, *Correspondencia (1920-1983)*, ed., introd. y notas José Luis Bernal Salgado, Pre-textos, Valencia, 1996; *Cartas de viaje [1912-1951] Pedro Salinas*, ed., pról. y notas de Enric Bou, Pre-textos, Valencia, 1996; J. GUILLÉN, G. DIEGO, D. ALONSO y V. ALEIXANDRE, *Cartas a J. J. Domenchina*, ed. Amelia de Paz, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 1997; V. ALEIXANDRE, *Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1984)*,

DÁMASO ALONSO Y MÉXICO: 1948 Y 1954.

Primer viaje a Hispanoamérica. Monterrey, 1948.

El año 1948 marca, a lo que creo, un fecha señera en la biografía personal y científica de Dámaso Alonso, fecha en la que vienen a sumarse varios acontecimientos importantes. Su discurso de recepción en la Real Academia Española¹², su doctorado *honoris causa* en la Universidad de San Marcos de Lima (Perú), su nombramiento como Consejero del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la posibilidad de impartir un trimestre (*term*) en la Universidad Norteamericana. Un aprovechado programa le llevan, de marzo a junio, a estar como Profesor Visitante (*Visiting Professor*) en la Universidad de Yale (Connecticut, EE. UU.), y de junio a diciembre por Hispanoamérica dando conferencias. Su esposa, Eulalia Galvarriato, se unió a él en Buenos Aires para llegar hasta México, y de allí, en diciembre, a Boston y Nueva York para regresar seguidamente a España. Desde el curso académico 1929-1930, Dámaso no había vuelto a Norteamérica, donde varios de sus compañeros de generación y amigos del Centro de Estudios Históricos se encontraban exiliados (Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Pedro Salinas, Federico de Onís, Amado Alonso o Luis Cernuda entre otros), por lo tanto era este su primer viaje fuera de España desde la Guerra Civil, ya que los mandatarios del nuevo régimen le impidieron durante una década salir del país¹³, volviendo así a reemprender su faceta de profesor

ed. Irma Emiliozzi, Castalia, Madrid, 2001; LUIS CERNUDA, *Epistolario 1924-1963*, ed. James Valender, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2003.

¹² 25 de enero de 1948 sobre “Vida de Francisco de Medrano”, contestado por Emilio García Gómez.

¹³ Así explicaba Rafael Lapesa la situación difícil de Dámaso Alonso tras la contienda: “Al terminar la contienda, la escuela de Menéndez Pidal parecía condenada a la extinción... No pocos de los que habíamos quedado aquí tropezábamos con vetos que nos cerraban las puertas de la Facultad matritense, del Consejo de Investigaciones Científicas, o unas y otras a la vez. A pesar de todo la continuidad de la escuela se salvó gracias a los dos Alonsos; Dámaso ocupó desde 1940 la cátedra de Filología Románica, vacante en Madrid por la jubilación de Menéndez Pidal al cumplir los setenta años en marzo del 39; también halló acogida en el Instituto Cervantes, sucesor de la Sección de Filología del fenecido Centro en el Consejo de Investigaciones Científicas; pero de momento no dispuso de colaboradores formados: los «excéntricos» en desgracia no podíamos ayudarle, aunque él nos ayudó generosamente. Y no es que estuviera libre de asechanzas: cuando la Facultad de Filosofía y Letras volvió a su edificio en la reconstruida Ciudad Universitaria, se le instó repetidamente para que ingresara al régimen en la prensa; bastó su negativa para que durante unos cuantos años su nombre no pudiera aparecer en los periódicos, ni aún para

universitario en el extranjero¹⁴.

Su periplo aéreo ha quedado reflejado en una “Carta íntima”, publicada como prólogo a un libro de su amigo Dioniso Gamallo sobre Gustavo Adolfo Bécquer¹⁵.

El viaje a los países hispanoamericanos se extendió por Argentina, Uruguay, Chile, Perú, Colombia y México, desde el 5 de junio hasta el 4 de diciembre. Años más tarde, en un librito póstumo, recodaría su esposa este viaje:

...porque fue en ese año [1948] cuando hicimos un largo viaje en tiempo, 6 meses; y en espacio, desde Uruguay a Méjico y de Méjico –vía amigos españoles– a través de EE.UU., a Boston para volar de

anunciar sus conferencias; y cuando fue elegido académico, tanto en la Española como en la de la Historia, se le aconsejó retrasar el ingreso por figurar como persona «non grata» en los archivos de las máximas alturas. En 1944, cuando Antonio Rodríguez Moñino cosechaba persecuciones y calumnias, publicar, como hizo Dámaso, un artículo en que se le calificaba de «bibliófilo ejemplar» era un acto de insólita y arriesgada valentía”.

¹⁴ Spanischer Lektor, Universidad de Berlín (1921-1923); Teacher, Universidad de Cambridge, Inglaterra (1923-1925 y 1928-1929); Lecturer Stanford University, California (verano 1929); Visiting Professor, Hunter College, Nueva York (1929-1930), Official Lecturer, Institute of International Education, Nueva York (1929-1930); Lecturer (extesión), Universidad de Columbia, Nueva York (1929-1930); University Lecturer, Universidad de Oxford, Inglaterra (1931-1933); Gastprofessor, Universidad de Leipzig, Alemania (1935-1936).

¹⁵ GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *Del olvido en el ángulo oscuro... Páginas abandonadas (Prosa y verso)*, ensayo biocrítico, apéndices y notas por Dioniso Gamallo Fierros, 2ª ed., Valera, Madrid, 1948, 522 pp.; en las pp. 7-13 Prólogo de Dámaso Alonso con el título “Elevación de la poesía (carta a Dioniso Gamallo)”. Volando sobre el Atlántico septentrional, 10 de febrero de 1948. Allí puede leerse: “Mi querido Dioniso Gamallo: Toda la noche aquí, en este avión, que ha avanzado, testarudo, por una oscuridad horrible, sin luna, con sólo un inmenso mar debajo. ¡Dios mío, Dios mío! Estamos a unas ocho horas de nuestra última escala (Isla de Santa María, Azores) y faltan aún tres o cuatro para Terranova. Hace ya siglos –me parece– que está amaneciendo. Vamos en carrera, hacia el Oeste, el sol y nosotros, y él nos vencerá al fin... ¡Mira!: Ahora el suelo de nubes ha empezado a romperse, y por entre las hendiduras asoman –quietas, inocentes y exactas–, allá en el fondo, innumerables islitas todas nevadas, sobre un mar también helado a retazos. Islas, islas, que se suceden, se amontonan, se agrandan. Las nubes se deshilachan en anilladas vedijas. Y una inmensa mancha blanca avanza hacia nosotros. ¡Tierra! ¡La nueva tierra! ¡Terranova! Empezamos a descender. Un abrazo de tu Dámaso Alonso”.

vuelta a España¹⁶.

Llegaron a México D. F. el miércoles 10 de noviembre, tal como relató el periódico mexicano *La Nación* de aquellas fechas, en cuya sección de cultura anunciaba: “Dámaso Alonso en México expone a *La Nación* sus avanzadas tesis literarias”, y donde se podía leer:

Dámaso Alonso se promete y promete volver a México. Sus intereses por la moderna poesía mexicana no pudo ser satisfecha ni su deseo de recorrer nuestras provincias. En los 10 breves días de su estancia Dámaso Alonso desarrolló “en la intimidad” del Colegio de México, un breve ciclo sobre estilística en 4 conferencias sobre...: Garcilaso..., Fray Luis de León... Góngora... [y] Lope de Vega...

El día 20 de noviembre viajan a Monterrey en donde la prensa local se hace eco de su llegada:

Se Encuentra en Esta Ciudad el Culto Catedrático Ibero, Dr. Dámaso Alonso.

...El Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey siempre atento a promover el adelanto cultural de sus alumnos y que patrocina las más altas manifestaciones artísticas de la ciudad, ha invitado al Dr. Alonso para que venga a desarrollar en sus aulas un ciclo de conferencias que tendrá como tema “El Barroco literario Español”.

Este acontecimiento de gran significación para las instituciones de enseñanza superiores en la República se desarrollará en las aulas del Instituto a partir del día 22 del actual a las cinco de la tarde.

Cuidando de hacer patípicos de este curso a todos los amantes y cultivadores de las bellas letras de la ciudad, el ITESM, no ha puesto restricciones para quienes deseen escuchar al Dr. Alonso.

Durante los días de su estancia en Monterrey, Dámaso Alonso desarrolló un ciclo de conferencias que versaba sobre Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, La novela cervantina, La

¹⁶ *Dámaso Alonso Recuerda el Perú*, nota previa de Eulalia Galvarriato, edición de Ángel Caffarena, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, Málaga, 1992, [p. 2].

novela en España, Góngora y Lope de Vega¹⁷.

El 4 de diciembre el matrimonio Alonso sale de Monterrey hacia Washington, y luego a Baltimore, Filadelfia, Princeton, Nueva York, Yale y Arlington, y el día 17 cruzan el Atlántico para llegar a Europa entre el 21 y 22 de diciembre, tal y como relataba Eulalia Galvarriato a su suegra doña Petra Fernández de las Redondas desde Nueva York:

Hotel TAFT 7th Ave. at 50 th S.

Querida mamá Petra: Acabamos de llegar a Nueva York, y al Hotel, y mientras Dámaso se lava un poco, y aprovecho para escribir. Estamos en la habitación 1525, en el piso 16, en la 7ª avenida con la calle 50. ¿Se acuerda V. más o menos? Viniendo de la estación hemos pasado por el cruce de Broadway y la 42 donde había tanto circo. Allí siguen, y aquello es la locura de gente, de coches, y de anuncios luminosos. Ahora en seguidita nos vamos a la calle.

No hemos escrito por falta material de tiempo. Desde que estamos en E. U. casi cada noche hemos dormido en una ciudad distinta, verá: salimos de Monterrey el 4 a las 12 y media en avión, con una despedida apoteósica (allí estaba, entre otros amigos, Peñaloza con su flamante esposa). Llegamos a Washington a las 12 de la noche; al día siguiente domingo, fueron a Washington para estar con nosotros P. Salinas y Margarita, que están espléndidos. Don Pedro como siempre, y Margarita ahora muy bien porque se ha repuesto. Vimos el museo de la ciudad, fuimos a Misa, y por la tarde nos fuimos todos a Baltimore. Allí vimos a Solita monísima, y a Jaime, un hombrón, y al niño, muy hermoso, ya hablaremos de todo. En Baltimore estuvimos todo el día 5 y el 6; por la tar fuimos a Filadelfia, a casa de los Clavería, dormimos allí; y el 7 por la tarde, o sea ayer, llegamos a Princeton a ver a D. Américo y los Lapesa. De allí llegamos ahora. Mañana viene a Nueva York D. Pedro para estar con nosotros hasta nuestra salida para Yale el domingo 12. El 13 o 14 llegaremos a casa de Amado en Arlington, y el 17, esperamos cruzar el mar..¹⁸

¹⁷ Las ocho conferencias se distribuyeron entre los días finales de noviembre y primeros de diciembre: el lunes 22, el martes 23, el jueves 25, el viernes 26, el lunes 29, el martes 30 y el 1 y 2 de diciembre, según se desprende de la prensa de Monterrey: *El Norte* (1948, días: 20-XI, 23-XI, 24-XI, 25-XI, 30-XI, 1-XI), *El Porvenir* (1948, días: 20-XI, 30-XI). Este ciclo de conferencias, que llevaría por toda Sudamérica, sería el germen de su libro *Poesía española*, como más tarde veremos.

¹⁸ Continuaba la carta con unas letras de Dámaso a su madre: “Querida madre: como V. ve nuestro viaje toca a su fin. Ya le da Eulalia las fechas. Pero estaremos todavía unos días en Lisboa. No nos esperen sino para el 21 o 22. Creo

Estas conferencias de su viaje por Hispanoamérica fructificaron en una de las obras más sobresalientes dentro de la estilística literaria, su libro publicado dos años después *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*¹⁹, como explica en el prólogo el propio Dámaso:

Esta obra, que tan profundas raíces tiene en mi vida, nació como un sistema orgánico, entre media docena de libros, en una habitación de hotel en Buenos Aires. No hubiera nacido sin la cordial invitación de don Rafael Vehils y un curso en la Facultad de Letras de la capital Argentina... confesaré que ese mismo curso lo desarrollé luego parcialmente en la Universidad de Chile (por gestión especial de Roque Esteban Scarpa), y totalmente en la de San Marcos, de Lima (por invitación de su entonces rector Luis Alberto Sánchez), y en el Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá (gracias al interés de José Manuel Rivas Sacconi), y en el Colegio de México, de la ciudad de Méjico (adonde me atrajo, poderoso imán, la maestría gongorina y la cortesía encantadora de Alfonso Reyes). Todo esto, en 1948. En fin, ya entre 1949 y 1950, el curso fue acogido en Madrid por José Ortega y Gasset, el más universal de los españoles de hoy, en su Instituto de Humanidades (pp. 13-14).

El libro debe encuadrarse dentro de su intención de historiar la literatura española como una historia de la estilística de autores y épocas. Su buena acogida permitió pronto una segunda edición en 1952 (3ª 1957, 4ª 1962, 5ª 1966 y cuatro reimpressiones de la 5ª ed. en 1971, 1976, 1981 y 1987) y pasó a formar parte del volumen IV de *Obras completas* publicado en 1989²⁰, y ello sin olvidar las publicaciones aparecidas con fecha de 1948 entre los que cabe destacar el fundamental *Vida y obra de Medrano*²¹.

que hay allí unas restricciones eléctricas terribles. Vaya por Dios. Con la luz que se despilfarra en Times Square se podría iluminar todo Madrid. Muchos besos de tu hijo Dámaso”.

¹⁹ Gredos, Madrid, 1950.

²⁰ Véase el Apéndice II al final.

²¹ La producción científica de Dámaso en 1948: a) sobre Medrano: *Vida y obra de Medrano*, I, CSIC, Madrid, 1948, 331 pp. le había servido una parte como material para el discurso de recepción en la Real Academia Española, el 25 de enero de 1947, anota al referirse a este trabajo: “Formado con partes del libro citado antes, pero con algunas modificaciones de pormenor” (Apéndice IV, nota 2 “Un soneto de Medrano imitado de Ariosto”, *HR*, 16, 1948, 162-164), el libro se lo dedica a Amado Alonso y cuenta que estuvo en el Archivo de Sevilla

Segundo viaje a México. Monterrey, 1954.

Esta vez solo, sin acompañarle su esposa y con ocasión de su estancia durante el trimestre (*tern*) de primavera (febrero-mayo) como Lector Visitante (Visiting Lecturer) de la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusets, EE.UU.) en 1954, Dámaso aprovechó para realizar un segundo viaje a México, primero a Monterrey, entre los días 18 y 29 de junio, y luego a la capital federal, a través de la frontera de Texas.

Había cruzado el océano a bordo del *Excambion* (como revela la correspondencia entre el 23 y 2 de febrero). Tras su estancia en Norteamérica, tenía previsto viajar a Monterrey, pero la correspondencia de los días 4, 8 11 y 16 de junio, escrita desde Cambridge (Massachusets) señala que habían surgido ciertos problemas con el visado para poder entrar en México, como le indicaba uno de sus contactos mexicanos²², pues avisaba a su madre y a su esposa que siguieran escribiendo a la dirección de Massachusets²³, en lugar de la dirección de un amigo de Monterrey (su contacto que le servía de apartado de correos para centralizar la correspondencia) como comentaba en cartas del 4 y 8 de junio, en la del día 11 por fin confirmaba:

Queridas Eulalia y madre:

Dos líneas solo para decirles que ya tengo el billete para Monterrey. Salgo el 17 jueves; pero me tengo que para por lo menos un día en San Antonio, Tejas, Estados Unidos.

Entrar en Méjico es muy difícil para españoles²⁴.

“Puede hacer en el Archivo de la Catedral de Sevilla en una estancia de tres días en esa ciudad en diciembre de 1947”, también señala en la nota preliminar que el libro se ha estudiado desde la Estilística, la estilística literaria “es la crítica literaria después del positivismo metodológico”; b) sobre poesía contemporánea: “Una generación poética (1920-1936)”, *Finisterre*, 1 (1948), pp. 193-220; c) sobre San Juan de la Cruz: “La poesía de San Juan de la Cruz”, *BICC*, 4 (1948), 492-515 (y también como tirada aparte del Instituto Caro y Cuervo), en realidad extraído de su libro de 1942 *La poesía de San Juan de la Cruz*, CSIC, Madrid; d) traducciones de los poemas de Hopkins, “Seis poemas de Hopkins”, publicado en *Ensayos hispano-ingleses. Homenaje a Walter Starkie*, Janés, Barcelona, 1948, pp. 15-32 y en *Mar del Sur. Revista Peruana de Cultura*, 1 (1948), 30-42. Véase Huarte-Ramírez citado en la nota 19.

²² Los señores Prieto y Rubio.

²³ 422 Dunsten House, Cambridge 38, Massachusets.

²⁴ Además le exigían que depositara una fianza; al final de la carta informa a su mujer de la posibilidad de viajar al Caribe: “tienen que darme una documentación especial, y además hay que poner 5.000 pesos mejicanos de

En carta del 16 de junio, volvía a insistir en la situación tan desagradable por la que le obligaban a pasar a pesar de haber sido recomendado desde Monterrey por los señores Prieto y Rubio en el consulado de San Antonio²⁵.

El día 17 comunicaba por carta a su esposa y madre que se dirigía a San Antonio, donde debía realizar las gestiones administrativas necesarias para obtener el permiso de entrada en Méjico.

El día 18, viernes, por la tarde llega a Monterrey, donde permanece hasta el día martes 29 de junio, dando conferencias y agasajado por la comunidad universitaria. De todo ello queda constancia en las cartas que se cruzaron Dámaso y Eulalia entre los días 18 y 26 de junio²⁶. En carta del 16 de junio, a través de la dirección de su intermediario, el Sr. Rubio, su esposa le escribía con añoranza por no haber podido acompañarle como hiciera en 1948:

Queridísimo Dámaso:

Ya va la primera carta para Monterrey; ya mañana dejas Harvard... Dale muchos recuerdos a los Rubio. Me gustaría estar yo también ¿Paras en el mismo Hotel? Me acuerdo muy bien del comedor, para llegar al cual había que cruzar un patio ¡Seis años han pasado! Escribenos en seguida diciendo como ha sido el viaje. Muchos besos de Eulalia.

Y dos días más tarde (18 de junio), aún sin noticias de Dámaso le escribía:

Queridísimo Dámaso: ¿Por dónde andarás hoy? Me figuro que a estas horas, las diez de la mañana de aquí, estarás durmiendo en San Antonio, descansando del viaje de ayer, que Dios haya querido que fuera bueno ¿Estarás pez en San Antonio? ¿llegarás a Monterrey? Me

fianza. Como si fuera un criminal. La fianza la pondría, supongo, el Tecnológico. No creo que me puedan Us. escribir aquí de modo que la primera carta dirijanla a Alfonso Rubio y Rubio (para D. D. A.) Degollado Sur 619-1, Monterrey, N. L., México. Yo estaré en Méjico lo menos posible, y volveré a España del modo más rápido posible; pero me daban ganas de darme un garbeo por Cuba y Las Antillas. Pero, no lo haré. Adiós. Besos de Dámaso”.

²⁵ En esta misma carta hace mención a sus conferencias que no ha podido preparar, aunque serían todo un éxito “Las conferencias de Monterrey van sin preparar. Ya veremos qué churro salen”.

²⁶ Eulalia escribe el 16, 18, 21, 23 de junio y 1, 5 y 6 de julio; Dámaso el 19-20, 21, 25, y 26 de junio.

dicen los Clavería que San Antonio es preciosa, con una plaza mayor española, te habrá gustado. Nosotras es esta la segunda carta que te enviamos a casa de Rubio, supongo que las dos te llegarán...

Cuéntanos cómo te va en Monterrey, qué amigos están de los antiguos: los Alonso, Legazpi, Lindez, Los Garza... Dales a todos muchos recuerdos míos. Muy especiales, claro, a todos los Rubio...

Me acuerdo mucho de la iglesia y de la placita de delante, y de las muchísimas mariposas oscuras que volaban por la calle por la noche. Y del cerro de la Silla. Diles a todos que, de todo aquel larguísimo viaje el mejor recuerdo, en cuanto a las personas, es el de Monterrey y cuánto me hubiera gustado pasar estos días allí...

Carta que se cruzaba con la de Dámaso (escrita el sábado 19 y el domingo 20 de junio):

Queridas Eulalia y Madre: desde ayer por la tarde estoy en Monterrey, en el Hotel Ancira (donde estuvimos en el 48). El hotel tiene ahora una parte nueva con clima artificial (Air Conditioned). Llevo ya tres días viviendo a base de clima artificial. Empezó en San Antonio, donde el calor era espantoso. Pero como casi todos los sitios donde se entra tienen clima artificial, apenas se nota. Lo malo del clima artificial, es que si entras sudando y le han dado un poco más a la manivela ártica se pesca la pulmonía artificial.

Y tras contarle su “odisea” en el consulado de San Antonio, le daba noticias sobre la calurosa acogida de sus huéspedes:

Ayer sábado comí con el director del Tecnológico (Bravo Ahuja), el doctor de la Garza (el que estuvo en casa), Basabe y otros del Instituto en el H[otel]. Ancira. Comimos primero mango. Yo creo que tú no has comido mango, Eulalia: es estupendo, creo que es la fruta tropical que me gusta más...

Están atentísimos todos conmigo...

Mis conferencias empiezan mañana: las voy a improvisar (Dios me asista): creo que aquí no hay más remedio que tender un poco a la vulgarización. La cosa consiste en estar bien de palabra y conseguir una forma agradable.

Creo que llegaré a Madrid hacia el 4 de julio...²⁷

²⁷ En la misma carta informaba a Eulalia para a su vuelta pasar unos días en Villafranca del Bierzo (León) “Quiero que toda la familia —los tres— pasemos quince días en Villafranca del Bierzo” para poder organizar una excursión

El ciclo de conferencias organizado se distribuyó de la siguiente manera: 4 conferencias invitado por el Instituto Tecnológico (lunes 21: Cervantes Quijote (ideal y realidad) en la vida de Cervantes; martes 22: Cervantes y Bocaccio: ante dos estilos²⁸; miércoles 23: Cervantes y la tradición del realismo español; jueves 24: El máximo transmisor de Cervantes) y 3 conferencias por la Universidad de Nuevo León (viernes 25 y sábado 26: Los nuevos descubrimientos sobre los orígenes de la épica y de la lírica europeas; y lunes 28: La novela idealista española del Siglo de Oro).

Las conferencias se enmarcaban dentro del conjunto de actos organizados por el Instituto Tecnológico con ocasión de la inauguración de la Biblioteca Cervantina donada por el licenciado Carlos Prieto²⁹, presidente de la Compañía Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, como resaltaba la prensa del momento:

Inauguración de la biblioteca cervantina.

En el nuevo edificio de la biblioteca del Tecnológico se vienen acondicionando estantes especiales para la instalación de la valiosa colección cervantina donada por el Lic. Prieto. Esta biblioteca consta de 560 títulos con más de mil volúmenes y representa una labor constante desarrollada por el Lic. Prieto por muchos años, buscando afanosamente algunos ejemplares desde que era estudiante de Derecho en la Universidad de Oviedo, España, y que logró completarla no hace mucho.

dialectológica, para fijar los límites del gallego en la zona.

²⁸ La conferencia se desarrolló a pesar de las malas condiciones climatológicas como señalaba la prensa: “No obstante la lluvia que azotó la ciudad en las horas de la tarde anterior a la conferencia hasta minutos antes de la misma, la sala de conferencias del Tecnológico se encontraba llena completamente. Allí estaba el licenciado Carlos Prieto, donador de la valiosa biblioteca cervantina que pronto se inaugurará en el Tecnológico, el Rector de la Universidad licenciado. Raúl Rangel Frías, el director del Instituto Tecnológico ingeniero Victor Bravo Ahuja y numerosos catedráticos y estudiantes universitarios y del Tecnológico así como público en general interesado en escuchar la docta palabra del maestro Dámaso Alonso, uno de los valores cumbres de la intelectualidad hispana en los últimos años”.

²⁹ Tal y como señalaba en una noticia de prensa “La presencia del doctor Alonso, uno de los brillantes exponentes del a intelectualidad hispana en los últimos años, ha venido a dar extraordinario realce a los cursos cervantinos organizados por el Instituto Tecnológico como preámbulo a la inauguración de la Biblioteca Cervantina donada por el Lic. Carlos Prieto, presidente de la Cia. Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey, al Instituto Tecnológico.

Y en carta del día 25, Dámaso le explicaba a su esposa y madre su apretada agenda de trabajo y sus planes posteriores de ir a la capital mejicana:

Queridas Eulalia y Madre: Hace tres días que no les escribo. La culpa la tienen de un lado las conferencias tan seguidas, y de otro las invitaciones y compromisos. Salgo a cena diaria. El Dr. de la Garza me ha dado una fastuosa. Éramos unas 15 personas. Todo suntuoso. Un pescado huachinango, rojo, que era magnífico: es lo que más me gustó. Al día siguiente, comiendo con los del Tecnológico en un restorán pedí huachinanguito. Lástima que no haya guachinangos ahí...

...El martes 29 me voy a Méjico. El programa incluye una visita a Morelia, Guanajuato y Querétaro (que dicen que son las ciudades más bonitas de Méjico y otra a la finca tropical de Prieto cerca de Veracruz, donde en la selva virgen se da la mejor vainilla del mundo ¿Sabías tú que la vainilla es el fruto de una orquídea salvaje [?]: hay que llegar a ella cortando lianas con machete. Siento que Eulalia no esté por aquí...

y anotaba en media cuartilla³⁰:

Las conferencias de aquí (del Tecnológico) han tenido mucho éxito. Quisiera esta en Madrid para el 7. Ya veremos.

La última carta desde Monterrey que le envía a su familia está fechada el domingo 26 de junio, antes de salir de excursión (“estoy esperando a Rubio para ir a una excursión a la cola del Caballo (una cascada, claro), en la Montaña”) y en la que de modo simpático relataba a su mujer el menú del día anterior para cenar (“gran cena mejicana: tamales, uchepes, buñuelo con miel, atole (que se toma cuando se está mascando el buñuelo), agua de Jamaica (esto es lo que más le gustaría a Eulalia) y claro está, guacamole, tortillas (de maíz), chalupas, tacos, etc. que son el acompañamiento siempre. Como consecuencia tengo el estómago que parece una charca de las del Méjico precortesino”).

Y termina notificándole sus planes:

... No me queda más que una conferencia aquí, en la Universidad de Nuevo León (donde he dado dos ya) y el martes 28 me voy a la

³⁰ Fechada el 26 de junio.

capital. Allí tengo que firmar libros en una librería una tarde y otra dar una conferencia en el Colegio de Méjico... Quisiera estar ahí para el día 7. No sé...

Todavía los días 1, 5 y 6 de julio Eulalia escribe a su marido en Méjico, D.F., al hotel Ritz, para asegurarse de la fecha de su regreso y tras informarle de ciertos problemas con una tesis doctoral que debía leerse en Madrid, pasa a despedirse dándole las últimas noticias académicas de la Universidad madrileña:

...Están en pleno las oposiciones de Diego [Catalán] y [Félix] Monge, con mucha asistencia de público. Muchos abrazos de Eulalia.

Dámaso permanecerá en la capital mejicana durante unos días, y tal como había anunciado a su esposa, asiste a la librería Obregón, donde se ofrece un coctel al que acudió la crema de la intelectualidad mejicana, según las noticias aparecidas en la prensa:

Coctel al Escritor Hispano Dámaso Alonso, de E. Obregón.
El Señor Emilio Obregón dedicó el coctel mensual que ofrece en la librería Obregón de la avenida Juárez en honor del poeta y crítico español Dámaso Alonso, quien ofrecerá una conferencia antes de regresar a Madrid.

El viaje del Señor Alonso a la Sultana del Norte, donde dio dos conferencias en el Instituto Tecnológico de Monterrey, fue aprovechado para presentarlo en el Instituto Francés de América Latina, en cuya Sala Molière se iniciará a las 19 horas del lunes venidero, con el título Orígenes épicos... Entre los personajes anotamos a don Carlos Prieto, presidente de la Fundidora de Fierro y Acero de Monterrey; el encargado de negocios de Colombia en la ausencia del embajador, don Germán Pardo García; licenciado Alfonso Francisco Ramírez, magistrado de la Suprema Corte; el reverendo padre Bravo Ugarte; don Octavio Paz; licenciado Salvador Noriega, don Carlos Bousogno, Carlos Prieto, Agustín Millares Carlo; Andrés Henestrosa, Joaquín Díaz Canedo; doctor Daniel Rubín de la Borbolla, Alí Chumacero; Martín Luis Guzmán; doctor Arnaldo Orfila Reinal; Alberto Charles, Enrique González Casanova, licenciado Jorge Portilla, Florentino Martínez Torner, Adalberto Salazar, Pita Amor, licenciada Guillermina Sánchez Meza, Fausto Vega, Ricardo Garibay, licenciado Antonio Flórez Ramírez, Alfonso Alamán, licenciado Luis Ortiz Monasterio, así como varias personas más.

Como puede deducirse, el viaje a México en 1954 fue todo un éxito por lo que respecta a su faceta de conferenciante. No por ello quedaron abandonadas sus publicaciones, que durante ese año siguieron llenando los varios campos roturados por el maestro Dámaso durante toda su vida: un trabajo de dialectología publicado en el *Homenaje a Frit Krüger*, la publicación como tirada aparte de la Nota Emilianense, la traducción al alemán de su libro de poemas *Hijos de ira*, y la contestación al discurso de ingreso en la Real Academia Española de Rafael Lapesa el 21 de marzo de 1954, que fue leído por Vicente Aleixandre al encontrarse entonces Dámaso en el continente americano.

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ

Universidad Autónoma de Madrid

Apéndice I

Correspondencia anterior a la Guerra Civil: Creación literaria (Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Rafael Porlán y Merlo, Jorge Guillén, José Ortega y Gasset, Emilio Prados, James Joyce, Pedro Salinas, Juan Ramón Jiménez, Enrique Canito, Fernando Villalón, etc.); personajes destacados del mundo cultural (Miguel Artigas Ferrando, José María de Cossío, Manuel Bartolomé Cossío, Marcel Bataillon, Antonio Marichalar, Vicente Lorient Cancio, Emilio García Gómez, Rafael Lapesa Melgar, Miguel Así Palacios, etc.). Correspondencia posterior a la Guerra Civil: Exiliados (Eduardo Martínez Torner, Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, Luis Cernuda, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Homero Seris, etc), nuevas generaciones en la creación literaria (José Luis Sanpedro, José Manuel Caballero Bonald, Antonio Buero Vallejo, Carlos Barral, Victoriano Cremer, Leopoldo Calvo-Sotelo, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Carmen Conde, Camilo José Cela, León Felipe, Gabriel Celaya, Ángel Crespo, Carmen Bravo Villasante, José Luis Castillo-Puche, Carlos Bousoño, José García Nieto, Ángel González, Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo, José Hierro, Jesús Pabón Suárez de Urbina, Claudio Rodríguez, José Antonio Muñoz royas, Ramón de Garciasol, Manuel Mantero, Blas de Otero, Fernando Quiñones, etc.; grupo de poetas andaluces: Ángel Caffarena, María Victoria Atienza, Rafael León, Pablo García Baena, Bernabé Fernández Canivell, Alfonso Canales, Ricardo Molina, José Luis Tejada; grupo de poetas toledanos: Rafael Morales, Joaquín Benito de Lucas, etc), filólogos y personajes destacados de la cultura tanto española como internacional: Españoles (José Luis Aranguren, Ramón Carande, Francisco Aguilar Piñal, Manuel Alvar López, José Manuel Blecua, Eugenio Asensio, José Luis Cano, José Filgueira Valverde, Joaquín Casaldueiro, Joaquín Gimeno Casaldueiro, José María Castro y Calvo, Carlos Bousoño, Vicente Llorens, Claudio Guillén, Valentín García Yebra, Francisco Ynduráin, Domingo Ynduráin, Enrique Moreno Báez, Emilio Orozco Díaz, Francisco López Estrada, Rafael Ferreres, Vicente Gaos, Rafael Lapesa Melgar, Emilio Alarcos García, Ángel Custido Vega, Francisco Sánchez-Casteñer, Francisco Rico, Alejandro Duque-Amusco, José Antonio Valverde, Juan Bernier Luque, Julio Caro Baroja, Carlos Rodríguez-Spiteri, Julián Marías, Joan A. Maragall i Noble, Ignacio Gaos, Alejandro Gaos, Eugenio Frutos Cortés, José María Gil Robles, Leopoldo de Luis, José María Pabón, José Pijoán, Félix Ros, Jaime

Salinas, Esteban Salazar Chapela, María Zambrano, Gregorio Marañón Moya, Enrique Tierno Galván, Manuel Fraga Iribarne, Fernando Lázaro Carreter, Pedro Lain Entralgo, Martín de Riquer, Antonio Pérez Gómez, Antonio Rodríguez Moñino, Salvador de Madariaga, Francisco Rodríguez Adrados, Julio Casares, José Camón Aznar, Gerald Brenan, Antonio Badía Margarit, Mariano Baquero Goyanes, Sagrario Torres, José Simón Díaz, etc.), italianos (Emilio Carilla, Arturo Farinelli, Vittorio Bordini, Oreste Macrí, Giorgio Cerboni Boiardi, Vittor Branca, Giuseppe de Gennaro, Mario Forte, Giorgio Chiarini, Eberhard R. Dall'Asta, Joseph G. Fucilla, Carmelo del Coso, Giovanni Maria Bertini, Giovanni Caravaggio, Ernesto Gianni, Enrico Cerulli, Elena Croce, Alda Croce, Arnaldo Bascone, Bruno Migliorini, Guido Mancini, Angelo Monteverdi, Lucia Cerutti, Mario Pinna, Mario Puppo, Giovanni Nencioni, Giuseppe Sansone, Carmelo Samonà, etc.), franceses: Marcel Batallón, Charles Aubrun, Roger Duvivier, Robert Jammes, etc.), portugueses (María Helena de Almeida Esteve, Manuel de Paiva Boléo, Luis F. Lindley Cintra, Jacinto de Prado Coelho, J. M. Piel, Murilo Mendes, Jorge de Sena, Serafín da Silva Neto, etc.), hispanoamericanos (Alejo Carpentier, Alfonso Reyes, Luce López Baralt, Frida Weber de Kurlat, Francisco Ayala, Concha Zardoya, Eulalio Ferrer Rodríguez, Margot Arce de Vázquez, Marcial José Bayo, Luis Alfonso, José Mauricio Alonso, Arturo Agüero, Ángel Battistesa, Rodolfo Borello, etc.), alemanes (Walther von Warburg, Max Leopold Wagner, Udo Rusker, Hans Rothe, Erich von Rischtofen, Thekla Lepsius, Germán Bleiberg, Werner Brüggemann, Harri Meier, Karl Vossler, etc.), ingleses (Edwar Wilson, Walter Starkie, Robert Brian Tate, Stephen Reckert, John Varey, Charles David Ley, Esteban Pujals, Xabier de Xalas, Alan Deyermond, etc.) y americanos (Elías L. Rivers, Ivan Ivask, Ángel Zorita, Juan Luis Alborg, Amalia Agostini de del Río, María Soledad Carrasco Urgoiti, Juan Bautista A Valle Arce, James Crosby, Mercedes Junquera, José Olivio Jiménez, Ramón de Zubiría, Patrick Dust, Orlando González-Esteve, José Manuel García de la Torre, J. Loveluck, David Kossoff, Ernesto Jareño, Luis Vargas Saavedra, M. J. Flys, Ivar Ivask, etc.).

Apéndice II

Entre 1949 y 1954 la producción crítica de Dámaso Alonso se centró en los varios aspectos que cultivó durante toda su vida: estudios lingüísticos, estudios literarios, estudios estilísticos, producción propia. En 1949 publica varios de las conferencias que dictó en Hispanoamérica. En Lima aparece un librito con el título *Poesía y novela de España*, incluye 6 conferencias de las 8 que ofreció en la Universidad de San Marcos³¹, en la nota final aclara: “El ciclo que ofreciera Dámaso Alonso entre nosotros estuvo constituido por ocho conferencias —cinco de «Lírica Española» y dos sobre «Novela de España». De ellas publicamos seis, lamentando que «Valoración de la Lírica Española» y «Monstruosidad y Belleza en el *Polifemo* de Góngora» no formen parte de este volumen que no ha querido perder actualidad. Consignamos su no aparición para los que deseen completar sus pesquisas buscando en publicaciones futuras de *Universidad y la Cultura Popular* de San Marcos esos dos ensayos que esperamos recibir próximamente de Dámaso Alonso, a quien le damos las gracias desde aquí por su valioso aporte al estudio de la literatura castellana entre nosotros”. Las conferencias publicadas aparecieron con los siguientes títulos: “Garcilaso y los límites de la estilística”, “Forma y espíritu en la poesía de Fray Luis de León”, “Pluralidad vital de estilos en la poesía de Lope de Vega”, “Freno e impulso en la poesía de Jorge Guillén”, “España y la novela” y “La Novela Cervantina”). En diversos lugares de Monterrey aparecieron en 1949 publicados algunos trabajos, casi todos en la revista *Trivium*, Órgano del Departamento de Humanidades del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (“Seis poemas de Hopkins”, *Trivium*, 1, 1949, núm. 3, 10-17, también publicado como tirada aparte en la Colección Carmelina, “La poesía de San Juan de la Cruz”, *Trivium*, 1, 1949, núm. 5, 3-12, “Freno e impulso en la poesía de Jorge Guillén”, *Trivium*, 1, 1949, núm. 7, y “Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado”, *Trivium*, 2, 1949, núm. 1, 2-13). Los trabajos lingüísticos: “Vocales andaluzas”, en colaboración con Alonso Zamora Vicente y María Josefa Canellada, 1950, “Gallego bordelo, abordelar”, “Dos voces portuguesas: «estiar», «sotaque»”, “Dos palabras gallego-asturianas. Gallego-asturiano «bedro», 'estivada'”, “Esp.

³¹ *Poesía y Novela de España. Conferencias de Dámaso Alonso*, Ediciones del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, 1949.

lata, latazo”, y la traducción junto con Emilio de Lorenzo del libro de Walter von Wartburg, *Problemas y métodos de la lingüística*, 1951, con prólogo de 1949. En los estudios literarios, varios trabajos en distintas áreas venían a poner de manifiesto la vitalidad científica de Dámaso. Dentro de los estudios medievales. “Cancioncillas 'de amigo' mozárabes. (Primavera temprana de la lírica europea)”, *RFE*, 33 (1949), 297-349 y “La primitiva épica francesa a la luz de una nota emilianense”, *RFE*, (1953), 1-94 y “Tirant lo Blanc, novela moderna” En la poesía del siglo de oro, otro de sus campos favoritos de trabajo, “Lope despojado de Marino”, “La correlación en Campanella”, y la edición junto con Rafael Ferreres del *Cancionero antequerano de 1627 y 1628*. También se editó por segunda vez uno de sus trabajos más queridos, su tesis doctoral, que recibió el premio nacional de literatura en cuyo jurado estaba Pedro Salinas, y que vino a desentrañar los secretos de la lengua poética de Góngora³². Otro libro de estilística, esta vez en colaboración con Carlos Bousoño, aparece en 1951³³, con el que intentaba de nuevo seguir los estudios de estilística literaria aplicados a la historia de la literatura española. Por último un volumen sobre la última poesía española desde Bécquer hasta Blas de Otero, con trabajos sobre Manuel y Antonio Machado, Gabriel Miró, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Leopoldo Panero, Carmen Conde, Luis Rosales, Vicente Gaos, José María Valverde y José Antonio Muñoz Rojas, publicado en 1952³⁴. No pueden olvidarse los trabajos sobre Pedro Salinas y Amado Alonso, con ocasión de su fallecimiento, en 1951 y 1952. Durante este período recibió distintos honores y méritos y desarrolló su labor docente en diferentes lugares además de la Universidad Complutense. Visiting Professor, University de Yale, Connecticut, EE.UU., 1951; Visiting Lecturer, University de Johns Hopkins, Baltimore, EE.UU., 1953, Miembro de honor de la Modern Language Association of America, 1949; Miembro de honor de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1949; Miembro correspondiente de la Bayerische Akademie der Wissenschaften, de Munich, 1952; Miembro correspondiente de la Real Academia Gallega y de las de Buenas Letras

³² *La lengua poética de Góngora*. Primera parte. 2ª ed., Madrid, 1950.

³³ *Seis calas en la expresión literaria española. Poesía, prosa, teatro*, Gredos, Madrid, 1952.

³⁴ *Poetas españoles contemporáneos*, Gredos, Madrid, 1952, que recoge trabajos publicados en 1932, 1935, 1943, 1944, 1945, 1947, 1948, 1949, 1950, 1951 además de otros nuevos.

de Sevilla; Doctor *honoris causa* de la Universidad de Burdeos, Francia, 1950; Doctor *honoris causa* de la Universidad de Hamburgo, Alemania, 1952³⁵.

³⁵ Para todo ello véase FERNANDO HUARTE MORTON y JUAN ANTONIO RAMÍREZ OVELAR, *Bibliografía de Dámaso Alonso*, Gredos, Madrid, 1998.

LAS EDICIONES LIBERTARIAS (1890-1925)

La prensa libertaria de fines del siglo XIX y comienzos del XX utilizó algunas prácticas editoriales del “romanticismo” para divulgar los conocimientos del ideario y de la *praxis* anarco-sindicalista. En Brasil, la apropiación de la novela histórica de José de Alencar, *Las minas de plata*, por el periódico *Voz del Pueblo*¹, comprueba la proximidad de esta prensa con las estrategias editoriales del “romanticismo” (Quadros). La novela de Alencar fue editada en 1862, en 19 capítulos, en la revista de Quintino Bocaiuva, *Biblioteca Brasileira*, que publicaba artículos de historia, filosofía, literatura y ciencia. La primera edición en libro es de 1865-1866, por la editora Garnier, de Río de Janeiro². La *Voz del Pueblo* publica la novela el 20 de octubre de 1920, en Río de Janeiro. El ambicioso proyecto, al publicar en el periódico una novela de 72 capítulos, contrasta, sin embargo, con la irregularidad y las condiciones adversas de producción de este medio de comunicación: el diario militante. Los editores repiten las prácticas románticas, tales como la venta por suscripción. Pero, la edición en serie de la novela sigue la estrategia de mantener en circulación el periódico en los momentos de retracción del movimiento obrero, contrariamente a la relación de mercancía de la edición burguesa.

LA VOZ DEL PUEBLO

La *Voz del Pueblo* tiene como jefe-redactor a Astrogildo Pereira y el administrador es Amílcar Boni. El diario es el órgano de expresión de la Federación de los Trabajadores de Río de Janeiro y del Proletariado en General. Se trata, por lo tanto, de una prensa sindicalista, la cual informa acerca del Congreso de los Trabajadores. La sección “Vida y Asociación de los Trabajadores” da noticias del movimiento sindical, como las de la “Fundación de los Conductores de Vehículos”, “Unión de los Empleados de Panaderías”, “Federación Operaria del Estado de Río”, entre otras. Está, también, la sección “Las reivindicaciones del proletariado”, la cual informa acerca de las huelgas, como las de la Fábrica de Tejidos Santa

¹ *As Minas de Prata*, en *A Voz do Povo*, Río de Janeiro, núm. 263, 29 octubre, 1920 hasta el núm. 294, 29 noviembre, 1920.

² VALERIA DE MARCO, *A perda das ilusões. O romance histórico de Alencar*, Ed. da Unicamp, Campinas, São Paulo, 1993.

Isabel y de los empleados de Fábricas de Bebidas. Casi no está la temática de la “doctrina”, a pesar de que se revele un cierto interés por Marx, como en el texto “La revolución a través del concepto marxista”, firmado por Astrogildo Pereira. A los redactores se los trata como “camaradas”, pero los términos “comunista” o “comunismo” no son mencionados, aunque sí “bolchevique”. La información de la sección “De Rusia Bolchevique”, sigue de cerca las luchas de la Revolución Bolchevique, la guerra del Ejército Rojo contra el Ejército Blanco, a través de las noticias de las agencias internacionales; pero también de los corresponsales en el exterior, en “Nuestros colaboradores en Europa”, la cual cita los nombres de: Roberto Angió, en Milán; Antonio Canellas, en Bruselas; el distinguido sociólogo Hamon y R. de Angié. Además, el periódico acepta en sus páginas la colaboración del anarquista Fabio Luz en “Aspectos Literarios”. Asimismo, como la polémica, “Al camarada Palmeira”, firmada por Octavio Brandão, la que revela una disputa interna en el diario entre los futuros fundadores del PCB, en 1922. El periódico pretende organizar la lucha sindical, para eso, brinda espacios para los anuncios de reuniones, de los sindicatos locales, lugar y horario, como “José Romero –Unión de los Operarios en las Fábricas de Tejidos”, y da noticias acerca de las reuniones preparatorias del 3º Congreso Operario. Así como mantiene, también, una especie curiosa de sección de comunicación con los lectores, a través de mensajes, a pesar de que el motivo de la comunicación no sea claramente revelado, “Nuestro Correo – Posta Restante” y “Recados”. En la mayoría de las veces se trata de establecer encuentros, como una comunicación pública. Existe también una especie de lugar de denuncia del diario, el cual reproduce historias de explotación y de la negación de los derechos de los trabajadores, como “Una Reclamación”, por ejemplo, el Ateneo Brasileiro a la venta. El periódico refleja la comunicación directa con un determinado público, los trabajadores organizados en sindicatos. Existe un intercambio intenso de informaciones, tanto las de carácter internacional, como las locales y hasta personales. Hay vestigios de la organización anarquista de los impresos anarco-sindicalistas, en la organización de los “Festivales” y en la programación cultural, como en la publicación del folletín literario. Pero, la forma como el diario es concebido ya es otra cosa; por ejemplo, en los anuncios de espectáculos de teatros y filmes “burgueses”, en la sección “La cartelera del día”, se muestra una mayor aproximación con la cultura de masas, en la que está sumergida la clase trabajadora. Además de los “Festivales”, como el “Apoyo a la *Voz del Pueblo*, del Sindicato de los Trabajadores Gráficos”, realizados con fines de

propaganda y de recaudación de fondos para el propio diario, o para asociaciones clasistas, el diario hace, también, suscripciones a favor del anarquista Edgar Leuenroth, que está enfermo. Como también organiza y da noticias de las listas colocadas en la redacción del diario que están a favor del propio periódico, como “Los que nos ayudan – Unión de los Operarios de la Construcción Civil”, como de sindicatos locales, o de compañeros en dificultades, como “Apoyo mutuo”. Existe una lista de contribución voluntaria a favor de un camarada desterrado, y a cargo del camarada Aurelio Nascimento. Pero es en la forma como se concibe el sindicalismo y el movimiento “proletario”, como organización de clase, que el diario se diferencia claramente de los impresos anarco-sindicalistas, a pesar, como dijimos, de que todavía existan muchas aproximaciones con la forma de organización de la cultura anarquista como instrumento de propaganda. Ya que le falta al periódico sindicalista la didáctica anarquista, o hasta, incluso, una clara comprensión de la Revolución Bolchevique, o de las ideas de Marx. El diario pretende ser, como lo hacía el impreso anarquista, un punto de encuentro entre los militantes y un comunicador, más que un propagandista de ideas. Hay informaciones acerca de la ausencia de las mujeres en las reuniones de los sindicatos, a diferencia de los “festivales” y “fiestas” anarco-sindicalistas, en las cuales participaban los familiares de los trabajadores. La “Orquesta 4 de abril” se presenta en los salones de los sindicatos y en las sociedades recreativas, en ensayos y conciertos, divulgados y asociados al diario. En lugar del Teatro Amador, de sello militante y proselitista, las presentaciones de la orquesta se aproximan a los trabajadores sindicalizados del público en general, y de la cultura de carácter popular carioca, a pesar de que no se publicase el repertorio de la misma en los anuncios de los ensayos de la orquesta y en las presentaciones en los salones. El diario dialoga con otros periódicos para intercambiar temáticas, y en la sección “Revista de la prensa”, anuncia y agradece el recibimiento de periódicos y revistas, entre los cuales está *O Parafuso*, revista cómica popular, y también el *Jornal das Moças*, revista femenina. Así como informa acerca de la formación de un “Núcleo Femenino”, en la sede de la Unión de los Operarios de Fábricas de Tejidos.

El diario de 1920, de sello sindicalista revolucionario, refleja el largo camino recorrido por el movimiento obrero, en Río de Janeiro, después de las huelgas de 1917, y de la onda represiva que siguió, con el cierre de sindicatos y de periódicos, y con la prisión y extradición de militantes extranjeros. El año siguiente señala el retroceso del movimiento, a pesar de la lucha contra la carestía. Pero las noticias de la Revolución Bolchevi-

que, que aquí llegaban a través de la prensa y de los relatos de los viajeros, estimularon el levantamiento en Río de Janeiro, seguido de la represión y de las consecuencias funestas de la gripe española. En 1919 se produce el resurgimiento del movimiento, cuya mayor expresión fue la conmemoración del 1º de Mayo y las luchas por la jornada de ocho horas (Batalha). La *Voz del Pueblo* informa sobre las huelgas locales; se destacan la de los ferroviarios de Leopoldina, las huelgas de solidaridad, y las actividades de los sindicatos, ligas, uniones, apuntando para la articulación del movimiento, para la preparación del 3º Congreso Operario Brasileiro, a realizarse en Río de Janeiro. Pero es en un contexto de derrotas en el que se realiza este congreso, lo cual se anuncia en las resoluciones tomadas, de carácter más amplio y menos ideológico, posición que es reflejada por el diario en su concepción de las luchas populares, en la que casi no hay ninguna discusión de carácter proselitista. El cambio se refleja en la presencia creciente del sindicalismo industrial, más pragmático que el sindicalismo de masas norteamericano, la IWW (Trabajadores industriales del Mundo), lo que suplanta al sindicalismo revolucionario francés fundamentado en las minorías militantes (Batalha). La *Voz del Pueblo* refleja en sus páginas las incertidumbres y la crisis ideológica en el movimiento obrero. Los redactores, a pesar de tratarse como camaradas, todavía no son comunistas, más allá del interés y del uso constante del término bolchevique relacionado con la Revolución Rusa en curso. Los redactores, así como otros militantes anarco-sindicalistas, van a formar, posteriormente, en marzo de 1922, el Partido Comunista de Brasil. El interés de la *Voz del Pueblo* es que el diario manifiesta, exactamente, este momento de euforia y expectativa en cuanto con la Revolución Rusa, la falta de informaciones sobre los acontecimientos y el esfuerzo por acompañar en el día a día la evolución de los diferentes “fronts”, a través de las agencias de noticias, de la lectura de diarios extranjeros y hasta de los corresponsales en el exterior. Al mismo tiempo que la actuación de la militancia anarco-sindicalista toma un carácter cada vez más ideológico, como en la polémica entre Palmeira y Otávio Brandão, en la misma medida se pierde terreno en la articulación del movimiento. El diario la *Voz del Pueblo* manifiesta este momento de crisis de los años veinte en el movimiento obrero, que es fértil en contradicciones y cuestionamientos sobre el momento presente y con relación a la proyección del futuro.

LA PUBLICACIÓN DEL FOLLETÍN

En el momento de crisis señalado y de fuerte represión por parte del Estado, la *Voz del Pueblo* publica en folletín, en la página 4, la novela histórica de José de Alencar *Las minas de plata*, a partir de octubre hasta noviembre de 1920. La serie continúa sin interrupción hasta el fragmento núm. 13. A partir de ahí presenta muchas fallas, dado que la colección del diario consultada en el Acervo Edgard Leuenroth no está completa. Pero hasta donde pudimos cotejar, la serie publicada por el diario sigue hasta el capítulo 14, de la Primera Parte, el 28 de noviembre de 1920, cuando se interrumpe la publicación y la colección del diario en el AEL. La novela está dividida en 3 Partes en la publicación en libro, editada por B. L. Garnier y E. Belhatte, París, impreso en la tipografía Georges Chamerot en París. La discontinuidad que pudimos verificar no sabemos si se debe a los inconvenientes en la periodicidad del diario, o a las fallas de la colección consultada, ya que no pudimos obtener otra colección para cotejarla con la consultada. De cualquier manera, la falta de periodicidad del periódico militante y las dificultades en coleccionarlo, hacen parte de la vida difícil de esos periódicos, de circulación imprecisa y de duración precaria a causa de las dificultades financieras, y de tratar de mantener el diario en circulación a través de listas, donaciones, suscripciones, fiestas, presentaciones de la “Orquesta 4 de Abril” y las inseguridades del movimiento obrero, al cual está vinculado y sirve de medio de comunicación. La colección de la *Voz del Pueblo* en el AEL no posee los números 261 y 262, en los cuales posiblemente se encontraría el capítulo inicial de la novela. De esta forma, la lectura ya comienza en el transcurso del desarrollo de la apertura de la novela, en el momento en el que la corporación de los doce niños del coro se desparrama por la iglesia, armados de encendedor, pisando, a propósito, los vestidos de las ancianas devotas y gritando insultos. El fragmento está cortado, al final, en el instante en que Cristóvão percibe que entra en el Lago da Sé una litera de cúpula dorada, viniendo del Terreno del Colegio. El corte del primer fragmento del folletín de la *Voz del Pueblo* no coincide con el final del primer capítulo del libro, lo cual cotejamos con la publicación contemporánea de la novela, en la edición conmemorativa del centenario de la muerte del autor, publicada por la Editora José Olympio, en convenio con el Instituto Nacional del Libro y el Ministerio de Educación y Cultura, Brasilia, Río de Janeiro, 1977. La edición conmemorativa corresponde a la edición de 1877, muy superior a la primera, la de 1865-1866, en 6 tomos, editados por B. L. Garnier, Río e impresos en la Tipografía Quirino & Irmão, a la cual Alencar le atribuye muchas

incorrecciones, como señala la “Nota de la Editora”. La edición consultada en este estudio no es una edición crítica, pero es fidedigna según sus editores.

La serie existente de *Las minas de plata* de José de Alencar, en la *Voz del Pueblo*, comprende 22 “presentaciones”, e incluye los siguientes capítulos: 1, 4, 6, 9, 10, 11, y 14. En la edición de la novela, en la *Biblioteca Brasileira*, dirigida por Quintino Bocaiuva, en 1862, en el tercer volumen con el subtítulo *Continuación del Guarani*, fueron publicados los nueve primeros capítulos, con notas finales; en el quinto volumen, aparecen diez capítulos más, completando el total de diecinueve capítulos³. Así, curiosamente, la edición en periódicos de la novela, tanto en la edición original de 1862 como en la del diario sindicalista de 1920, se limita a unos pocos capítulos de la Primera Parte de la obra. Las vicisitudes de la publicación de la revista, referida a Quintino Bocaiuva en 1862, no son las mismas que las del diario militante, pero son parecidas: precariedad y desaparición de la revista y del diario. En contraste, podemos decir, con la permanencia del libro. Dado que la edición romántica en Brasil se debe a editoras localizadas en el exterior, pero con representación comercial en el país como la firma francesa Garnier. Fuera de una tipografía que pudiese ser nacional, como en el caso de la edición en libro de 1862, de la novela de José de Alencar, realizada por la Tipografía del *Diario de Río de Janeiro*, así como la del diario la *Voz del Pueblo* impreso en las Oficinas de L. Faria & C., en la misma dirección de la redacción y de las reuniones sindicales. Aparentemente las tipografías popularizan las ediciones, mientras que las grandes editoras extranjeras le atribuyen al libro el estatuto de objeto de culto. De esta forma, podemos observar que la novela de Alencar puede ser objeto de lecturas diferentes, en el tiempo y en el espacio, de acuerdo al medio de divulgación utilizado y al público al que se destina: la burguesía capitalina de Río de Janeiro en el caso de la revista, *Biblioteca Brasileira*; la elite frecuentadora de las librerías, los literatos y su público cautivo, para el caso de las ediciones de la novela en libro; y los trabajadores organizados, en el caso de la *Voz del Pueblo*. Los lectores de la revista forman parte de una novela en gestación, cuya súbita interrupción es explicada por “razones de salud” y ausencia del autor del lugar. La interrupción de la obra en curso muestra la falta de compromiso del escritor de la novela con la revista popular, y la “falta de respeto” de la revista con su público. Mientras la interrupción de la novela en la *Voz del Pueblo*, se explica por la precariedad, ya señalada, de

³ Cf. VALERIA DE MARCO, *op. cit.*

esa publicación, sujeta a las contingencias de la producción y a la preservación de la colección por los militantes, cambiando siempre de dirección debido a la represión. También, el libro fue criticado en su primera edición por Alencar, quien autoriza la segunda por la misma casa editora. De modo que, las condiciones de la edición de los periódicos y de los libros, en el país en 1860 o en 1920, no le aseguran a los escritores, a los editores y al público, un campo homogéneo de circulación y de consumo. A pesar de que, por lo menos en parte, el libro sustenta la integridad de la obra como lo vimos en *Las minas de plata*.

Los nueve primeros capítulos, ciertamente, aguzan la curiosidad del lector y crean en él la expectativa por la continuidad de la publicación, la cual seguirá adelante como ya se informó en el vol. 5 de la *Biblioteca Brasileira*, cesando bruscamente. Pero en esos capítulos iniciales ya están colocados en escena los personajes y las motivaciones de la intriga, la que se desenvuelve a partir de elementos fundamentales de la construcción del folletín: un huérfano desheredado que va en busca de su fortuna usurpada, cuyo secreto él procura descubrir para recuperar la honra de la familia y poder realizar su amor por la hija de un hidalgo andaluz. Un villano, que es una especie de ogro, con vestimenta sacerdotal de jesuita, posee un enigma cuya resolución implica la posesión del tesoro para el hidalgo empobrecido. Los elementos de la reconstrucción histórica de Bahía del siglo diecisiete imprimen un sello de verosimilitud al relato fabuloso de las minas de plata, una especie de El Dorado escondido en el *sertão* de Bahía. La citación del *Guaraní* en el subtítulo refuerza el carácter de misión civilizadora de la colonización, de los héroes caballerescos, en la lucha contra la selva y la naturaleza indomables, en la cual muere luchando el hidalgo D. Antonio de Mariz contra Aimoré, y en la cual se sumergen ahogándose la pareja amorosa de la blanca Cecilia y el noble indio Peri. Así como en la caracterización de los varones del *Guaraní*, el hidalgo español de *Las minas de plata* está orgulloso de su estirpe, de su patria y patrimonios, al noble privilegio de su abolengo corresponde la elevación de carácter. Del mismo modo, el Gobernador general de la Bahía, D. Diogo de Menezes y Siqueiros es un

verdadero hidalgo en el porte señorial como en el carácter ilustre; se encontraba entonces en la edad plena, en el período de transición de los cuarenta para los cincuenta años, momento en el que los hombres de aquel temperamento llegaban al perfecto desarrollo y equilibrio,

y adquirirían la robusta virilidad, que la historia ilustró con tantos hechos brillantes⁴.

Asimismo, las virtudes de los varones de la Colonia son equiparadas a la caracterización del valor en las armas y a la elevación del carácter de la Caballería Medieval, y el panorama histórico trazado por Alencar remite a la memoria de las tradiciones populares ibéricas, de los *Doce Pares de Francia*, difundidos en la cultura popular brasileira. Así, en estos primeros capítulos los juegos militares adquieren relevancia, en las justas y en las ofrendas de los premios a las damas de la corte. Pero la militancia de Alencar, mencionada por Antonio Candido⁵, se manifiesta en los trechos del narrador con respecto a la explotación de las riquezas de la colonia por la metrópoli,

La ambición de los reyes de España, quienes desde el descubrimiento del Nuevo Mundo, chupaban la sangre de América para arrancar del seno de esta tierra el oro y las piedras preciosas que la naturaleza ahí depositara; el deseo de obtener las famosas minas de plata, cuya abundancia y riqueza la tradición popular había engrandecido, explicarían perfectamente la nueva política y el nombramiento de otro gobernador y superintendente.

La historia personal del ahijado de Vaz Caminha se articula a la trama de la historia de la colonia. El nombre del padrino, el humilde abogado, formado en Coimbra que espera en vano el establecimiento de una Relación en Bahía para establecerse y dedicarse a escribir la obra de su vida, *Comentario a las ordenaciones manuelinas*, cita el escribano Pero Vaz Camina del navío de Pedro Álvares Cabral, en la parodia del descubrimiento, obra civilizadora de la colonización. Sin embargo, más que las denuncias de la extracción de las riquezas, la creación magistral del personaje del Padre Molina, nombrado Visitador y Asistente en la Provincia de Brasil, revela en el ardid y en la perfidia del carácter enigmático del jesuita, el plan diabólico de la dominación, seguido del corolario de la Inquisición y del oscurantismo, uniendo la Iglesia y el Estado.

⁴ JOSÉ DE ALENCAR, *As minas de prata*. Edición Conmemorativa del Centenario de la Muerte del Autor, ed. de José Olympio, Instituto Nacional del Libro-Ministerio de Educación y Cultura, Río de Janeiro-Brasilia, 1977.

⁵ "Dialética da Malandragem", en *O Discurso e a Cidade*, Liv. Duas Cidades, São Paulo, 1993.

Al describir las costumbres de los dignatarios de Bahía, Alencar muestra la integración entre los hidalgos portugueses y españoles, que conviven en la condición de señores de ingenio, y señala el mestizaje de la sangre ibérica: “Cristóvão era un intrépido caballero, valiente como las armas, bravo como los hijos de la raza ibérica, en cuyas venas todavía corre la mezcla pura de sangre goda y árabe”. No existe lucha u oposición entre los plantadores de azúcar, por su origen portugués o español. Al contrario, como muestra el episodio de la Misa Cantada, sus hijos se aman y desean unirse, así como la hija de la judía conversa, Elvira de Paiva y el hidalgo Cristóvão, cuya fortuna él afirma también toca a Estácio, desheredado por la Corona: “a ti; deben pertenecer las tierras que tu abuelo Diogo Alvares conquistó al gentío para El Rey, de quien tuvimos nosotros y nuestros padres”. El origen de las tierras está en la conquista del gentío por las armas. En la sociedad de la ciudad de Bahía, habitada por 1.500 almas, el 1º de enero de 1609, cuando se inicia la narrativa, había “colonos ricos de haciendas arraigadas, piezas de plata y oro, jaezes de caballo y adornos de casa”; “algunos tenían el máximo de cinco mil cruzados de renta”, y Alencar cita la autoridad de Gabriel Soares: “trataban sus personas muy honradamente con muchos caballos, criados y esclavos”⁶. La sociedad bahiana es festiva y las fiestas se dan en espacios diferentes, de acuerdo con la jerarquía social de los participantes. Durante las cabalgadas, el pueblo se junta, fuera de los combates del Circo y del pabellón de los notables. El indiecito Martín, contando con la connivencia del pequeño paje Gil, sube a los tejados junto con los otros niños pobres para apreciar el espectáculo, para hacer barullo y escarnios a D. Fernando de Ataíde, el rival de Estácio por los amores de Inesita, derrotado en la pista por Estácio. Alencar describe el mestizaje de los niños pobres y libres: “una mancha de muchachitos de todos los colores, comenzando en el más renegrido trompudo africano o en el rojo cobrizo del mulato, y acabando en el blanco rubio del pequeño isleño del acantilado” (*id.*). Los festejos de la plebe suceden fuera del recinto de los juegos militares demarcado por el Circo, en las calles de la ciudad, en medio a la gran y colorida algarabía, a las peleas, y al admirable relato de la multitud que se mueve en ondas con movimientos violentos y bruscos, de un lado para otro en la Plaza del Terreno. El capítulo 12 narra el auto de la Princesa Mora, festejo nocturno, iluminado a lo largo por antorchas encendidas y luces suspendidas en las ventanas de las casas. La fiesta popular está armada junto a la carpa de los campeones.

⁶ JOSÉ DE ALENCAR, *As minas de prata*.

Al lado de una banqueta con dosel, dos caballeros, D. José de Aguilar y Fernando de Ataíde aguardan de pie a la persona que debía ocupar ese trono oriental. El narrador relata el cortejo: “Venía al frente un payaso cubierto de cascabeles, haciendo gestos y escarnios que provocaban la risa de la multitud; lo seguían dos moros arrastrando las curvas cimitarras; otros dos caminaban al lado de un palanquín conducido por negros vestidos como eunucos, sobre el cual venía una mulata de dieciocho años”. Y el narrador prosigue, con relación al mestizaje de la plebe de la Colonia: “Era el tipo brasileiro de cruzamiento de tres razas, americano en las formas, africano en la sangre, europeo en la gentileza. El moreno suave de los rasgos, los grandes ojos negros y rasgados, los dientes blancos expuestos en la sonrisa lasciva, el movimiento lánguido y sensual de su porte seductor bajo el traje oriental, le daban aires de verdadera sultana”. Se trata de la rechazada Joaquina, criada por la partera. La doncella vestida como odalisca era acompañada por ocho mujeres, vestidas igualmente a la usanza oriental. Joaquina representa a la Princesa Alzira, hija del Rey de Persia, que viene a pedir la protección de los caballeros a causa de su desdicha. Hay bailes y actuaciones del saltimbanqui. La pieza es el prelude de los combates, en los cuales se envuelven los jóvenes notables de la ciudad. Alencar comenta: “Esta especie de auto que acaban de representar era en aquel tiempo el prólogo necesario del torneo; recordaban las tradiciones de la caballería andante, que a pesar de la sátira homérica de Miguel de Cervantes, todavía vivían en Amadís de Gaula, en el Palmerín de la Inglaterra, y en la imaginación de los caballeros de veinte años o de las jóvenes enamoradas” (*id.*). La narrativa histórica de Alencar busca sus fundamentos en la tradición popular de las fuentes ibéricas.

A continuación, los personajes populares son representados como cómicos, grotescos o maléficos, como en los cuentos populares. Está la pelea de Anselmo y Tiburcio por los amores de Joaquina. Los vaivenes de la ropavejera, tía Eufrosia, por Bartolomeu Pires, el maestro de la capilla, y los improperios por el disgusto ante la juventud y belleza de Joaquina, los cuales son interrumpidos por el levantamiento de la multitud contra una vieja mendiga, que tenía fama de hechicera. Su fisonomía se acrecienta con los cabellos grisáceos y el rostro surcado por arrugas profundas y manchas tostadas y cocidas por cicatrices, nariz deformada y rojiza que denunciaba el vicio de la embriaguez, contrastando con los ojos y la boca que respiran juventud. “Nadie puede hacerse la idea del aspecto repulsivo que tenía esa pupila negra nadando en la leche, y ese labio rosado sonriendo sobre blancos dientes, en el medio de

aquella horrenda máscara”. En el capítulo 14, en el cual termina la serie de la *Voz del Pueblo*, Estácio y Cristóvão separan la pelea de los rivales y son abordados por otra bruja aciaga, esta vez una gitana, que profetiza la discordia en el futuro entre los dos amigos. En la edición de la *Biblioteca Brasileira*, la narrativa prosigue hasta el capítulo diecinueve. Finalmente, en el último capítulo, editado por la mencionada revista, hay una escena cómica, en la cual Alencar se burla del trabajo de los compiladores, cronistas y estudiosos, de los frailes de la Biblioteca, al narrar la desesperación con la cual reciben la lectura de la crónica del Padre Soares, *Memoria circunstanciada que con respecto a las famosas Minas de Plata de Jacobina escribió el padre Manuel Soares, de la Compañía de Jesús, Religioso Profeso, y Cronista de la Provincia del Brasil, Seguida de notas críticas y explicativas para mayor inteligencia del texto. Ciudad del Salvador- Año MDCVI*. A pesar de la codicia de los jesuitas de poseer la descripción de las minas, los padres duermen durante la lectura. Para alivio de todos, la luz se apaga e interrumpe la somnolienta lectura. Todos se retiran. Un poco después, el padre Molina vuelve solapado, abre el libro, rasga con cuidado una página, la que lleva para su celda. En la celda copia en forma cifrada, en el Misal, el contenido de la página y la quema. La narrativa se cierra, de esta forma, con el misterio de la copia del manuscrito y de la verdadera misión del Padre Molina, mientras que se abre una luz sobre su carácter solapado y su enigma. La narrativa queda en suspenso, en un momento de gran intensidad, dejando a los pobres lectores de la revista con el deseo no satisfecho de la continuidad de la narrativa.

Alencar, como ya dijimos, presenta *Las minas de plata*, cuya acción transcurre en la ciudad del Salvador, como “Continuación del *Guarani*”, a pesar de la regencia del Nuevo Gobernador de Bahía, y de D. Diogo de Mariz, como el que tiene el itinerario de las minas e hijo de D. Antonio de Mariz, estamos muy alejados del *Paquequer*, en medio a la floresta secular. La acción del *Guarani* se ubica en 1604, la casa de D. Antonio de Mariz se situaba “a la derecha de la margen del río, construida sobre una elevación, y protegida por todos los lados por una muralla de roca cortada a pique”⁷, defendida contra los ataques de los indios y de los aventureros, como el italiano Loredano. El capítulo II, describe a D. Antonio de Mariz, “hidalgo portugués de armadura y uno de los fundadores de Río de Janeiro”. Más adelante prosigue, “Hombre de

⁷ JOSÉ DE ALENCAR, *O Guarani*, pres. y notas de Eduardo Vieira Martins, Ateliê Editorial, São Paulo, 2000.

valor, con experiencia en la guerra, altivo, dispuesto para combatir a los indios, prestó grandes servicios en los descubrimientos y exploraciones del interior de Minas y Espírito Santo. En merecida recompensa, el gobernador Mem de Sá le había dado un terreno de una legua en el sertão, el que después de haberlo explotado, lo dejó por mucho tiempo desocupado”. El narrador relata que, la derrota de Alcácer-Quibir y la dominación española cambiaron la vida del hidalgo, fiel al Rey de Portugal. Cuando después, en 1582, fue aclamado D. Felipe II como sucesor de la monarquía portuguesa en Brasil, el viejo hidalgo se retiró de servicio. Desde entonces se estableció en el terreno, construyendo un verdadero solar portugués, el cual “hacía las veces de un castillo medieval de la Edad Media”, resguardando a los aventureros pobres que lo cercaban, en caso de ataque de los indios. Por fuerza de la necesidad, D. Antonio de Mariz se había constituido en “señor de cuerda y cuchillo de alta y baja justicia dentro de sus dominios”, en los cuales sólo se reconocía como rey al Duque de Bragança, legítimo heredero de la corona. El indígena ahí aparece en su medio natural en lucha contra el colonizador.

Antonio Candido se refiere a la militancia de Alencar al representar la sociedad brasilera, pero apunta a la perspectiva de la clase dominante⁸, por lo que entiendo, de su nacionalismo, al presentar los conflictos de la narrativa de ficción. En el caso de *Las minas de plata* se evidencia la idealización de los hidalgos de origen portugués o español, como caballeros medievales por su código de honra. Pero Alencar observa, con originalidad, la asimilación en Bahía de los dignatarios españoles y portugueses a las condiciones sociales de la Colonia, identificados en la posición de señores del ingenio y hermanados en la lucha contra la intromisión de los jesuitas en sus negocios, que se oponen al aprisionamiento y a la esclavitud del indígena. El satánico Molina trama en secreto no sólo la posesión del tesoro de las minas de plata, sino contra los caudales de los hacendados, cimentados en el trabajo esclavo. De ahí la complejidad de la trama, que se presenta como una novela popular, cuyo centro de interés es un tesoro fabuloso disputado por aventureros legítimos o usurpadores, pero omite la esclavitud del indio. A pesar de que el ingenio de azúcar queda distante de la ciudad del Salvador, en el sertão, como la casa de D. Fernando de Ataíde, para las bandas de Nazaré, hacia donde se dirige Estácio desesperado, para enfrentarse con su rival. La esclavitud del indio y del negro ocurre en el ingenio, lejos del

⁸ ANTONIO CANDIDO, art. cit.

núcleo de la acción de la narrativa urbana, el centro de la ciudad del Salvador. La motivación de la acción es la ambición de los depósitos de oro y plata codiciados por los colonizadores, dignatarios o aventureros sin recursos y en la miseria. La prosa rimada de Alencar, rica en sonoridad y visualidad, se mueve con gran flexibilidad al retratar el movimiento de la multitud en las plazas y en las calles, durante las fiestas, en las cuales adquieren una representación exótica, de aspecto oriental, como el dragón chino en el medio de la plaza y en la representación popular de los moros, en los festejos de la tradición ibérica, como el auto de la Princesa Alzira. La memoria de la cultura popular del Brasil colonial, retratada en la narrativa histórica de Alencar, dramatiza el pasado remoto de las luchas de los cristianos en las Cruzadas, contra la ocupación de los lugares sagrados del catolicismo por los musulmanes, y las expediciones de la caballería medieval, revive por lo tanto un fondo mítico poderoso.

El folletín de la *Voz del Pueblo* revela la improvisación del diario militante en los cortes de la narrativa efectuados por el corrector, que a veces coincide con el final del capítulo pero otras veces lo cortan al medio, otras omiten pequeños trechos, en función de la necesidad de la composición de la página, descuidando la integridad del texto editado. La discontinuidad perjudica la inteligibilidad del texto. El conocimiento y la popularidad de la novela de Alencar pueden facilitar la lectura entrecortada de los fragmentos. Con relación al interés cultural en publicar la novela, antecedida por la publicación de la *Veda del Mundo Nuevo*, de Octavio Brandão, de 1920, en el cual se cuestiona la ética del trabajo⁹, no es ideológico. Pues, si para los anarquistas la caracterización del villano jesuita puede corresponder al anticlericalismo militante, la cuestión de la esclavitud del negro en las haciendas de café, antes de la llegada de los inmigrantes, jamás estuvo en el centro de sus preocupaciones o producciones ideológicas. Existen quejas en los impresos anarquistas contra la explotación del trabajador blanco libre como esclavo, aunque, raramente la denuncia de malos tratos y explotación económica dio su voz al negro ex esclavo en la hacienda, sumándolo a su sensibilidad anarquista o refiriéndose a la marginalidad del negro, en el campo o en la ciudad, o señalando su exclusión del mundo del trabajo, en los servicios y en las fábricas. La esclavitud, también, no es un problema central para Alencar; su nacionalismo romántico no atiende para el grave

⁹ FRANCISCO FOOT HARDMANN, “A estratégia do desterro”, en *Nem Pátria, Nem Patrão*, 3ª ed. UNESP, São Paulo, 2002.

problema social de la historia del país. Al contrario, pretende apagarlo con la idealización caballerisca del indio, en el *Guaraní*. La plebe en festejo de *Las minas de plata* con todo su encanto y tonalidades del color local, sólo da lugar a los hombre libres y pobres como tipos cómicos, apenas tiñe de tonos sombríos la actividad de la Compañía de Jesús. Su narrativa histórica omite el fundamento social y económico de la colonización, la esclavitud de indios y negros. Por el contrario, la demonización de la Compañía de Jesús, en la novela, se debe a su actuación contra la prisión y esclavitud del indio, para rescatarlo para la catequesis. El conflicto central está entre la monarquía y la teocracia en la conquista y colonización del Nuevo Mundo. Pero su realismo posee una resonancia mito poética, de la cual resulta la valorización del tiempo representado por el pasado más remoto de la caballería. La novela histórica de Alencar sobrepasa la narrativa factual del pasado militar colonial, para apuntar la raíz del fondo mestizo y popular de la cultura ibérica. Con la valorización del mestizaje, el autor antecede a los postulados de la Antropofagia de Oswald de Andrade y al interés de Mario de Andrade por las danzas dramáticas y por el folklore, en sus ensayos “Ensayo sobre la música brasilera” y “Música, dulce música”.

VERA MARIA CHALMERS

DTL-IEL-UNICAMP- São Paulo, Brasil

FICCION Y REALIDAD EN *NIEBLA* DE UNAMUNO,
CON RESONANCIAS CERVANTINAS
(Y CALDERONIANAS)

La relación entre ficción y realidad es un componente central de *Niebla*. Tiene gran relevancia desde un punto de vista *formal y filosófico*. Sus antecedentes pueden verse en Cervantes y en Calderón. Desarrollaré mi ponencia en seis puntos:

1— A modo de introducción quisiera hacer algunas observaciones básicas en forma de tesis *sobre el género de la novela en general* con respecto a la relación entre ficción y realidad:

- a) La relación entre realidad y ficción es, como la ficcionalidad, un elemento constituyente de la novela¹.
- b) La ficción novelesca es una realidad inventada, imaginada, simulada, es una ilusión de la realidad, pero su característica ha sido, desde siempre, negar su verdadero ser y fingir ser la realidad misma.
- c) Fingir y simular la realidad corresponde, pues, a la naturaleza de la novela. Originariamente, sin embargo, la novela se deriva de formas narrativas que no tienen nada o poco que ver con la ficción, sino inmediatamente con la realidad, como por ejemplo la carta, el diario, las memorias o la biografía, la crónica o la historia. Se desarrolla, por decirlo así, a partir de documentos². Además, durante los estadios primitivos de las literaturas europeas, según Jauss, hasta

¹ La realidad no es nada fijo y absoluto. Históricamente hubo varias nociones de realidad. La de la antigüedad no es la misma que la de la Edad Media y la de los tiempos modernos. (Cf. HANS BLUMENBERG, “Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans”, en HANS ROBERT JAUSS, ed., *Nachahmung und Illusion*, Eidos, Munich, 1964, pp. 9 ss.) Y hablar de “la novela” es también una simplificación... Hay una multitud de formas de novelas: la novela de caballerías, la morisca, la sentimental, la pastoril, la bizantina, la picaresca, la realista, la psicológica, la experimental, etc.

² Cf. RENÉ WELLEK & AUSTIN WARREN, *Theory of literature*, Cox & Wyman, Harmondsworth-Middlesex, 1966, pp. 192 ss.

el siglo XII, no se distinguía entre ficción y realidad³. En la edad homérica, por ejemplo, mito e historia todavía no se habían separado.

d) A pesar del alejamiento posible al reino de la fantasía, el área de referencia de la ficción sigue siendo siempre la realidad *humana*, sea filosófica, ideológica, religiosa, ética, psicológica, social, jurídica, histórica o contemporánea.

e) En lo que respecta a la novela existe una tensión básica y constante entre la exigencia de la imitación de la realidad, la *mimesis*, y por otra parte el proyectar un mundo ficticio que es una construcción por medio de la palabra y que no pretende reproducir la realidad circundante, sino crear otra realidad, una realidad nueva, posible, teórica, virtual, una hipotética contrarrealidad. (De paso, recuérdese que la *mimesis* aristotélica tampoco significa una simple copia de la realidad. La *imitatio* comporta un mejoramiento cualitativo. A la naturaleza se le agrega algo que no le pertenecía anteriormente).

f) Esta nueva realidad o contrarrealidad puede servir de modelo para el mundo real. De ahí que la relación entre realidad y ficción pueda corresponder a la relación entre realidad e ideal.

g) Crear una novela consiste, al menos tradicionalmente y con las obras logradas, en transponer, por la fuerza de la penetración intelectual y la imaginación creadora, la realidad extralingüística, que nos parece amorfa, opaca y difícilmente descifrable, en un universo ficticio coherente, claramente estructurado y comprensible⁴. Los medios empleados a este fin son la selección y la combinación⁵, la concentración y la concretización en personajes, situaciones, acciones y conflictos. La ficción es, pues, a la par de la filosofía, un instrumento eficaz de interpretación de la realidad humana.

h) La ficción se sitúa a medio camino entre la realidad empírica del autor y la del lector o de los lectores. Esta última, la realidad empírica

³ H.-R. JAUSS, "Zur historischen Genese der Scheidung von Fiktion und Realität", en D. HENRICH y W. ISER (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, Fink, München, 1983, pp. 423-425.

⁴ ERICH KÖHLER habla de la transformación de la totalidad extensiva de la realidad social e histórica en una totalidad intensiva del arte ("Balzac und der Realismus", *Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, Athenäum*, Frankfurt/M.-Bonn, 1966, p. 179).

⁵ Cf. WOLFGANG ISER, "Akte des Fingierens. Oder: was ist das Fiktive am fiktionalen Text?", en D. Henrich y W. Iser (eds.), *Funktionen des Fiktiven*, pp. 125 ss. y 128 ss.

de los lectores, puede recibir el impacto de las potencialidades de toma de consciencia y de crítica contenidas en la ficción.

2 – Normalmente la frontera entre la realidad y la ficción se respeta y se mantiene en las novelas. El hecho de que Unamuno la abola o borre es uno de los rasgos del nuevo tipo de novela que llama “nivola”⁶. (Los rasgos principales son la redacción sin argumento ni plan precedente, según se afirma dentro de la propia obra, la ausencia de descripciones de personajes, paisajes o ambientes interiores y la presencia, en su lugar, ante todo de diálogos y monólogos.)

Ya a partir del *título de la obra* se permite trazar una línea hacia esta nueva denominación genérica “nivola”: en el capítulo 17, la figura del escritor ficticio Víctor Goti, el *alter ego* de Unamuno, establece expresamente una relación entre “niebla” y “nivola”. En busca del término adecuado para el libro que está escribiendo, expresa el carácter experimental de su quehacer: “¿cómo dije?, *navilo...*, *nebulo*, no, no, *nivola*, eso, ¡*nivola!*”⁷.

La palabra “niebla” contiene deliberadamente toda una gama de sentidos. Principalmente debe entenderse, en un contexto filosófico-existencialista, como metáfora del mero pasar la vida, inconsciente y sin metas. Al principio de la obra, el protagonista Augusto Pérez está llevando una vida de esteta, dandi y diletante. Es irresoluto, pasivo y sin energía. La rutina y el aburrimiento definen su situación. Como Don Quijote, que más de una vez se deja llevar adonde le gusta a Rocinante, Augusto se deja también guiar por el azar: “Esperaré a que pase un perro y tomaré la dirección inicial que él tome” (p. 110). Pero luego, por el amor a una joven mujer, experimenta una transformación. El amor lo despierta a una existencia consciente y da una finalidad a su vida: “Este amor –dice– es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia” (p. 141).

Pero hay más. En la palabra “niebla” en tanto que connota lo difuso y lo que no se distingue con claridad, se anuncia al mismo tiempo

⁶ Cervantes no borra exactamente esta frontera, pero complica y confunde la situación extremadamente: cuando Don Quijote y Sancho Panza conocen que sus aventuras ya han sido publicadas y cuando más tarde están enterados de la falsa continuación de Avellaneda, ya no nos aparecen como personajes ficticios, sino más bien reales, capaces de reflexionar y discutir sobre su representación en los libros.

⁷ MIGUEL DE UNAMUNO, *Niebla*, ed. Mario J. Valdés, Cátedra, Madrid, 1999, p. 200.

justamente el aspecto central del presente trabajo, a saber, el complejo juego entre ficción y realidad.

3 – Acabamos de ver la irradiación plurisemántica del título de *Niebla*. Pues bien, una originalidad parecida, relativa, una vez más, a la relación entre realidad y ficción, caracteriza *el prólogo de la obra*. Como su autor firma Víctor Goti, que afirma sin tardanza que “esto de la *nivola* es invención mía” (p. 98). Escuchemos su primera frase:

Se empeña don Miguel de Unamuno en que ponga yo un prólogo a este su libro en que relata la tan lamentable historia de mi buen amigo Augusto Pérez y su misteriosa muerte... (p. 97).

Durante un momento el lector puede pensar que Goti es una persona real, tanto más cuanto que éste se presentará poco después como un joven escritor principiante, al cual unirían “no pocos lazos”, incluso “algún lejano parentesco” con don Miguel. En el subsiguiente Post-Prólogo, el mismo Unamuno hablará de Goti como de su amigo. Es cierto que lo mismo se aplicará entonces también a Augusto Pérez, ya que el prologuista pretende ser su amigo. Pero la apariencia de realismo engaña. Lo que hace Unamuno desde la primera frase es confundir adrede los niveles de realidad y ficción. “Humorismo confusionista” será el término del propio prologuista un poco más tarde (p. 102). Que Víctor Goti sea un personaje ficticio y que como tal encarne una suerte de *alter ego* del autor se le hace patente de modo inequívoco al lector informado (vale decir, que conoce la obra de Unamuno), cuando Goti se califica también de amigo de Antonín S. Paparrigopulos, que es un personaje bufo de la novela unamuniana *Amor y Pedagogía* de 1902. De repente estamos ante una desconcertante confusión de niveles.

Cuando Goti nos informa que él escribe el prólogo para cumplir con un deseo de Unamuno y cuando añade que los deseos de Unamuno son para él mandatos y que él carece de libre albedrío, se alude con ello al problema de la dependencia o de la libertad del personaje novelesco con respecto a su creador, problema poetológico que, como veremos, se cargará pronto de sentido alegórico.

Como prologuista ficticio, Víctor Goti tiene la función de intermediario entre dos personas reales: el autor y el lector. En tanto que tal podemos ponerlo en relación con el amigo ficticio del prologuista cervantino de 1605, que se interpone también entre autor y lector y que llega a ocupar el centro de este otro prólogo, ofreciendo soluciones a

“Cervantes” a sus supuestas dificultades para redactar el prólogo. Y hay, por otra parte, una similitud suplementaria entre el principio de las novelas de Unamuno y de Cervantes: Goti, el prologuista unamuniano, nos informa que “la costumbre es que sean los escritores más conocidos los que hagan en los prólogos la presentación de aquellos otros que lo sean menos”. Ahora bien, en este prólogo, Unamuno pretende entregar esta tarea a “un perfecto desconocido en la república de las letras españolas” (p. 97), incluso, como adivinamos pronto, a un personaje ficticio. En el prólogo cervantino, a su vez, se nos dice que los autores de los poemas dedicatorios suelen ser “duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos”⁸; en el presente caso, empero, Cervantes los compone él mismo y los atribuye a personajes ficticios de diversa procedencia.

Pero volvamos a Unamuno. Tras la parte central del prólogo donde el *alter ego* de Unamuno discurre sobre el público español, sobre su concepción del bufo trágico, sobre la inmortalidad del alma y otros temas, tras todo esto abandona en la conclusión el papel de portavoz del autor para contradecirle y poner en cuestión el final de la novela subsiguiente. En efecto, estima errónea la versión que da Unamuno de la muerte de Augusto Pérez. Está convencido de que no murió de muerte natural, sino que se suicidó como había tenido la intención. Este desafío por parte del prologuista despierta desde luego la curiosidad del lector y promueve a la vez desde el principio su inseguridad. Sirve para un renovado anuncio del problema realidad-ficción, al igual que como preparación del desafío y de la rebelión de otro personaje ficticio contra el autor, del propio Augusto Pérez en la célebre escena cumbre del capítulo 31.

4 – Pero antes de llegar a esta escena, ocupémonos un poco del papel de Víctor Goti en general bajo nuestro punto de vista. Como ya mencionamos arriba, Goti señala a Augusto Pérez en el capítulo 17 que él está escribiendo una *novela*. Esto quiere decir que una figura ficticia elabora una ficción de segundo grado. Es el motivo del “libro en el libro”, fenómeno frecuente ya en el *Quijote*, del famoso examen y “auto de fe” de libros en el sexto capítulo hasta la continuación apócrifa de Avellaneda en la Segunda Parte. El hecho de que con el libro en gestación de Goti se trate precisamente de *Niebla* lo sugieren los rasgos constitutivos que él

⁸ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Crítica, Barcelona, 1998, p. 12.

enumera y que son en lo esencial los mismos que los de la novela de Unamuno. Además lo sugiere la referencia a que, para evitar demasiados monólogos, Goti crea la figura de un perro. ¡Y Augusto Pérez justo ha recogido un perro de nombre Orfeo! Se da, pues, a entender que Goti está escribiendo la novela misma que el lector tiene en sus manos, que –como es el caso en el *Quijote* con el escritor arábigo Cide Hamete Benengeli–, negando el proceso real de la creación, la realidad de la autoría de la novela se remite a una instancia dentro de la ficción y que se produce una pretendida endogénesis del libro mismo. Confirma esta impresión la aseveración de Augusto de que siente que lo están creando en ese mismo instante.

En otra conversación, Víctor Goti lanza la pregunta de qué pasaría si un *nivolista* oculto que estuviera escuchando el diálogo en curso lo transcribiera y un día lo hiciera público. Con esto nos encontramos con un fenómeno semejante al de arriba, esta vez por medio de la relación hipotética entre los personajes ficticios y un posible escritor, pero que es en realidad un escritor de carne y hueso y se llama Miguel de Unamuno. Esta situación es la misma que aparece en el segundo capítulo de la primera parte del *Quijote*, cuando don Quijote se imagina como “un sabio encantador” va a relatar la primera salida que está efectuando, cuando en I, 46 evoca a éste mismo, “que mis cosas tiene a cargo, que no me deje perecer en esta prisión”⁹ (la jaula en la cual quieren llevarle a su casa), y cuando, en el cuarto capítulo de la segunda parte, don Quijote le pregunta a Sansón Carrasco si el autor tiene planeado escribir una segunda parte, que es precisamente la que el lector tiene en sus manos. En todos estos casos se establece una relación desde dentro hacia fuera, es decir, desde el espacio ficcional hacia la realidad transtextual.

5 – El mismo fenómeno se da en la famosa escena del capítulo 31, y esta vez con la mayor originalidad. Después de haber sido engañado por la joven mujer, Augusto, que quiere suicidarse, busca en Salamanca el consejo del escritor Unamuno. Aquí las dimensiones *filosófica* y *narrativo-experimental* coinciden perfectamente. Los siguientes puntos merecen nuestra atención:

- *El juego potenciado de ficción y realidad*, en el sentido de una realidad incierta.
- *El sistema jerárquico de ficción y de realidad estructurado en cuatro niveles.*

⁹ *Don Quijote*, p. 538.

Con respecto a *la relación entre realidad y ficción*, Augusto ya había formulado las siguientes preguntas sumamente significativas en el capítulo 27: “Y esta mi vida ¿es novela, es *nivola* o que es? Todo esto que me pasa y que les pasa a los que me rodean, ¿es realidad o es ficción?” (p. 201). Este problema ya fue, es cierto, tematizado de modo enfático por Cervantes y Calderón, aunque en forma menos radical. Pensemos, por ejemplo, además de lo ya mencionado, en el complicado juego de las voces narradoras en el *Quijote*; en la cruda labradora que Sancho Panza hace pasar por Dulcinea en II, 10; en el episodio de la cueva de Montesinos o en el hecho de que Don Quijote y Sancho Panza encuentren en la segunda parte a personajes que han leído la primera y que se les presenten a éstos a la vez como figuras ficticias y “reales”. En cuanto a Calderón basta referirnos al final del segundo acto de *La vida es sueño* donde Segismundo ya no sabe distinguir entre realidad y sueño y llega a la convicción de que “toda la vida es sueño, y los sueños sueños son” (II, 19).

Por su parte en *Niebla* se constatan dos movimientos en sentido opuesto:

a) Desde el punto de vista de la *situación*: la ruptura *formal* absolutamente nueva del espacio ficcional en dirección a la realidad(?), lo cual sucede cuando Augusto visita a Unamuno; asimismo se da en sentido contrario la inmersión de Unamuno en el espacio ficcional(?), en la medida en que, ficcionalizándose, se vuelve una figura novelesca y se presenta bajo la forma del yo ficticio de “Unamuno”, autor omnisciente y omnipotente de la *nivola*. Procediendo de esta manera, el autor real consigue perfectamente hacer pasar esta situación, que es en realidad inverosímil, fantástica y paradójica, por lo más natural del mundo.

b) Desde el punto de vista del *contenido* se dan, *primero*, la privación del fundamento o de la sustancia del ser de Augusto, cuando su creador le revela que él es una mera figura ficticia, un personaje de novela, un producto de su fantasía y de la de los lectores(?); y *después*, la privación de la sustancia del propio Unamuno, cuando Augusto, en su reacción, se rebela contra su autor y le explica que él asimismo no es otra cosa que un ente de ficción, como, por lo demás, todos los lectores(?)¹⁰:

¹⁰ Este punto también constituye una significativa originalidad: en el marco del triángulo comunicativo de *autor, obra y lector* se remite desde el espacio ficción interno de la *obra* no sólo hacia atrás en dirección al *autor*, sino que también

“Vamos a cuentas: –lanza– ¿no ha sido usted el que no una, sino varias veces, ha dicho que Don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?” (p. 279). (Visto de cerca, la subversión por parte de Augusto empieza ya al principio de la escena, cuando, al entrar en el despacho de Unamuno, comienza por mirar al retrato al óleo de éste, “que allí preside a los libros de mi librería”, p. 277. Ello significa que, por su manera de proceder, Augusto tiende a borrar la diferencia ontológica entre creador y criatura, porque así los dos, Unamuno pintado al óleo y Augusto ente de ficción, pertenecen a un nivel semejante de virtualidad). Augusto afirma, pues, que Unamuno y los lectores son igualmente meros entes ficticios, y añade: entes soñados por Dios y que morirán un día:

También usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió... ¡Dios dejará de soñarle! ¡...se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! (p. 284).

No es cuestión, por lo tanto, solamente de Augusto Pérez, sino de Unamuno y de todos los lectores presentes y futuros, es decir de la condición humana en general. Y esta condición humana está, en efecto, caracterizada por una radical incertidumbre: Dios no es pensado como un Dios en vela (y el hombre no como una idea en la conciencia de este último), sino como un Dios que sueña –lo que constituye, por lo demás, otra forma de “niebla”.

De lo que acabamos de ver se infiere *un sistema jerárquico de cuatro niveles, dos de ficción y dos de realidad (o de supuesta realidad)*: en el nivel inferior se encuentra el perro Orfeo del protagonista Augusto; después sigue el nivel en que se mueven Augusto y los demás personajes de la novela; a continuación tenemos el plano real de Unamuno y de los lectores; y en el nivel superior está el Dios que sueña. Por el hecho de que Augusto sale del espacio ficcional y entra en la realidad (ficticia) y porque con Unamuno pasa una cosa semejante, pero en dirección opuesta, se puede decir que los niveles dos y tres se mezclan y se penetran mutuamente.

Otra constatación: en una *línea descendente* desde el cuarto nivel (el de Dios) al primero (el del perro Orfeo) se pueden distinguir grados de realidad que van disminuyendo, y esto en la medida que aumenta el

hacia adelante en dirección del *lector*.

grado onírico de las diferentes instancias. Me explico: Dios sueña a Unamuno y a los lectores, y Unamuno a su vez sueña a Augusto. Visto así, ¡Augusto representa, pues, el sueño de un sueño! Calderón no anda muy lejos de todo esto. Con la diferencia, sin embargo, de que en Calderón el *yo* de Segismundo sueña (sólo supuestamente, ya que los otros se lo sugieren), mientras que aquí Augusto y Unamuno son soñados por otro¹¹.

En una *línea ascendente* los representantes de cada nivel superior operan como un dios. Así Augusto para Orfeo: “Porque su amo era para él como un dios” (p. 297); así Unamuno para Augusto: “Yo soy el Dios de estos pobres diablos *nivolescos*” (p. 252) (Unamuno se estiliza por consiguiente en un autor-Dios a la Calderón); y así el propio Dios para Unamuno y los lectores.

El conjunto está impregnado por el típico humor unamuniano, pero, por cierto, no es un mero pasatiempo. En efecto, detrás de todo esto se encuentra la grave cuestión de la condición ontológico-metafísica del ser humano. Ello se comprueba en el hecho de que Unamuno incluso expone la problemática del ser en dos niveles: alegóricamente (en el sentido de Calderón) en el nivel de Augusto Pérez: la vida de este se presenta como un símil para la existencia humana. Y por añadidura en el nivel del autor y de los lectores, porque también es cuestión de su modo de existir.

La gradación vertical del ser que va del perro Orfeo hasta Dios recuerda, por supuesto, la del *Gran teatro del mundo*. Esta comparación es muy esclarecedora. En los dos casos se produce la confrontación del ser creado con su creador, pero con la diferencia de que en *Niebla*, la criatura no quiere aceptar las decisiones de su creador, sino que protesta y se rebela contra él y hasta pone en duda su existencia, algo impensable en Calderón. El metonímico dios “Unamuno”, por el contrario, tiene que soportarlo. La gradación ontológica de Calderón –inquebrantable, sólida, fija, estable– vacila. Esto se confirma, además, a propósito del final de la obra. Mientras en *El gran teatro del mundo* sucede al final lo que con su omnisciencia y voluntad soberana ha determinado el Señor-Autor, en

¹¹ “¡Soñar uno que vive..., pase; pero que le sueñe otro!”, piensa Augusto tristemente (p. 286).

Niebla tenemos un fin con dudas y con toda una serie de causas posibles para la muerte de Augusto¹².

6 – A modo de conclusión se puede afirmar que, tanto con respecto a la relación entre realidad y ficción como en general, Unamuno comparte en *Niebla* con Cervantes una buena dosis de ingenio y humor (éste se hace presente desde la primera página, pese a la seriedad que se percibe en el trasfondo de la obra). Con Calderón, a su vez, comparte la dimensión filosófica y la honda convicción respecto a la incertidumbre de la existencia humana. A fin de cuentas se puede decir que Unamuno consigue una originalidad bastante considerable y autónoma –no obstante el vínculo íntimo que lo une con los grandes autores de la literatura española.

HEINZ-PETER ENDRESS

Universidad de Friburgo

¹² ¿Ha sido del corazón?, como piensa el médico, ¿o de la cabeza, por tristeza?, como afirma la cocinera Liduvina, ¿o del estómago, porque había comido mucho más que de costumbre? ¿Fue un suicidio o el efecto de la voluntad y decisión del autor?

LA PASIÓN POR EL TEATRO: EL ÚLTIMO PROYECTO DE CASIMIRO CABO MONTERO

Córdoba no tuvo un Olavide como el que ocupó la Intendencia en Sevilla en el siglo XVIII; no le llegó el buen hacer en la organización de espectáculos de un político arrojado y batallador del talante de don Pablo, pero sí a principios del siglo XIX arribó a la ciudad Casimiro Cabo Montero¹. Sin él, a la ciudad le hubiera costado trabajo despegar de la inactividad teatral, que a lo largo de siglos se había establecido en ella.

Hombre activo, inteligente, emprendedor, viajero y por supuesto polémico, dedicó al menos veinticinco años de su vida para que volvieran a Córdoba las representaciones teatrales. Pasó por todos los estamentos del mundo del espectáculo, primer actor, autor y empresario². También fue un teórico del teatro al redactar en 1821 una *Memoria acerca del mejor orden de las Compañías Comicas y metodo de crear un Monte-pío y Colegio de*

¹ Llevamos largos años investigando la figura de Casimiro Cabo Montero. Desde la realización y lectura de nuestra tesis de licenciatura (que obtuvo la máxima calificación y posteriormente Premio Extraordinario) allá por el año 1984, publicada con el título *El teatro en Córdoba en el Trienio Liberal (1820-1823)*, ICE, Córdoba, 1987, esta figura señera ha sido objeto de nuestro interés. Realizamos nuestra tesis doctoral bajo el título *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX: Casimiro Cabo Montero*. Siete de sus capítulos integraron el libro *El teatro en Córdoba en el primer tercio del siglo XIX*, Universidad, Córdoba, 2002. Otras publicaciones que hemos realizado sobre el tema son: “Relaciones laborales de las compañías de teatro que actuaron en Córdoba en el Trienio Constitucional” en *Actas del III Coloquio de Historia de Andalucía*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1983, t. 1, pp. 343-351; “La prohibición de comedias en Córdoba a finales del siglo XVII”, *Angélica. Revista de Literatura*, Lucena, 1991, núm. 2, pp. 97-103; “Teatro y libertades públicas”, comunicación leída en la Real Academia de Córdoba, 1994; “Reglamentos teatrales en la Córdoba de 1800”, en *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía*, Cajasur, Córdoba, 1996, t. 3, pp. 338-391; “El empresario teatral que quiso ser político”, en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía*, Cajasur, Córdoba, 2003, t. 4, pp. 394-405.

² En 1814 corrían en España malos tiempos para el teatro y toda manifestación que supusiera libertad de expresión. Casimiro Cabo Montero, a fin de salvaguardar las actividades escénicas, se presentó a las elecciones municipales como síndico representante de comedias, pues pensaba que desde el Ayuntamiento sufriría menos hostilidades. Pero no tuvo éxito y no fue elegido. Para ampliar el tema véase “El empresario teatral que quiso ser político”.

*Educacion Teatral*³. Conocía los entresijos de la profesión, así que cual Guadiana, reaparecía en los momentos más adecuados. ¿Oportunista?, ¿vividor?, ¿prerromántico liberal? Difícil respuesta, ya que lo conocemos por sus actos y presencia en la vida pública, pero sobre todo, por una serie de opiniones de sus más acérrimos enemigos que habían dado sobradas muestras de su pensamiento reaccionario y conservador. ¿Quién lo protegía en Madrid?, ¿quiénes eran sus amigos? o ¿era simplemente un instrumento del poder central para flagelar a unos dirigentes de la ciudad tanto eclesiásticos como civiles, reacios a pagar los múltiples impuestos que las necesidades nacionales les exigían? Estas y otras muchas preguntas nos quedan sin poder hacer aseveraciones categóricas. Lo que sí afirmamos, es que la ciudad no le supo pagar los múltiples desvelos y preocupaciones, al margen de las motivaciones, que desplegó sobre la vida cultural cordobesa.

La gran dedicación de Casimiro Cabo Montero se encaminó a una profesionalización del espectáculo teatral. Dirigió el teatro, desafió la autoridad municipal, intentó desterrar la imagen controladora del poder local sobre las representaciones. Se esforzó, al parecer frustradamente, en elevar al máximo sus finanzas, para lo cual invirtió mucho de su tiempo y todo el dinero que poseía. A menor escala, sus actuaciones son, en provincias, un anticipo de la figura de Grimaldi.

Tenía nuestro empresario dos miras esenciales: buscar rentabilidad económica y posibilitar el arte escénico; para ello, lucha contra las viejas y caducas concepciones. Surge a su alrededor, como en todo ciclo histórico, la pugna entre el conservadurismo y el progresismo. Se abren las puertas de un próximo y más halagüeño futuro para el teatro en Córdoba.

Lejos de nuestra intención el relato biográfico o el análisis y exposición total de lo que, entendemos, fue una azarosa vida.

Conocido por Casimiro Cabo Montero, Cabo Montero, o el Montero, pocas veces lleva cuando se le cita, antepuesto al nombre propio, ningún tratamiento honorífico o de dignidad. Llegó a Córdoba cuando iba a comenzar la centuria decimonónica, venía con unas magníficas cartas de recomendación, quería erigir un teatro. Su triple dedicación al mundo de la farándula, como primer galán, autor y empresario le hacía presa

³ CASIMIRO CABO MONTERO (-ca. 1827), *Memoria acerca del mejor orden de las Compañías Comicas y metodo de crear un Monte-pio y Colegio de Educacion Teatral*. - [1821] [152]h., [1]h. Pleg; 8º mayor Original.- Firma del autor Enc. en cartón, lomo entelado. 1. TEATRO ESPAÑOL- ESCUELAS - S. XIX.

especial para los detractores del teatro, ya fueran autoridades políticas, eclesiásticas o simples ciudadanos.

Se trasladó a Córdoba el año 1799, procedente de la ciudad de Madrid de la que era vecino. Residió en el número 51 de la calle de la Feria, frente al pilar del que se abasteció su teatro. Venía acompañado de su esposa Gertrudis Navarro. No sabemos si en estos primeros momentos tenía descendencia, pero sí nos consta la existencia de varias hijas en el año 1820.

La vida profesional de Casimiro Cabo Montero irá evolucionando. En el primer año de su estancia en Córdoba, asumió el papel de primer galán, dueño del teatro y autor. Sería más adelante al volver a la ciudad en el año 1810 cuando desaparecería su faceta de cómico para pasar en 1822 a dueño y empresario. Su figura se encuadra dentro del hombre de teatro de provincias, que dedica toda su vida, esfuerzos y dinero a las tablas.

En Córdoba Casimiro logró, aunque con intervalos, desde el año 1799 hasta 1824, mantener viva la polémica sobre teatro sí, teatro no. Con unos desvelos dignos de encomio, ha pasado a la historia del teatro cordobés como uno de sus más destacados hombres.

Nuestro empresario choca a su llegada a Córdoba con las autoridades eclesiásticas en cuatro momentos. En primer lugar, al iniciarse el trámite para erigir el teatro; a continuación cuando pide licencia para que trabajen los operarios los domingos y días de fiesta a fin de acelerar al máximo la terminación de las obras; más adelante con el censor nombrado por los munícipes; y, por último por los ataques al teatro, que desde los púlpitos hacían ciertos predicadores.

Terminados estos enfrentamientos, monseñor Agustín Ayestarán y Landa mantendrá las espadas en alto, amenaza que continuará la lucha contra el teatro. Así lo expresa en su contestación al Rey,

...y si el teatro dura en Cordova en la temporada próxima de Invierno en iguales términos, recurriré a V. E. para su remedio⁴.

Para el obispo Ayestarán, los cómicos en general, los que llegaban a Córdoba y, en particular, Casimiro Cabo Montero, eran ineducados, libertinos, fáciles para llegar al dinero, seductores, atrayentes y envidiosos⁵.

⁴ AGOC, Órdenes del Consejo, 1776-1799, t. 4, f. 343v.

⁵ AGOC, Órdenes del Consejo, 1776-1799, t. 4, f. 336.

Entendemos que don Agustín va muy lejos en sus apreciaciones, porque con sus opiniones, es innegable que está prejuiciando a los cómicos que iban a llegar a Córdoba en 1800.

Con una animadversión producto de su tradicional visión moralista no son de extrañar las acusaciones que hace Ayestarán contra el cómico en el año 1800 con motivo del pleito que se abre por las predicaciones de ciertos frailes y sacerdotes en contra del teatro. De él expone el prelado que arremete contra las religiosas del Corpus Christi, es un difamador, sinvergüenza, ordinario, indelicado en el hablar, descarado osado, falto de moral y educación, temerario y atrevido⁶.

Monseñor Ayestarán incluso va mas allá y le atribuye la autoría de un cartel anónimo de contenido sarcástico y ofensivo que apareció en la ciudad. En él se decía:

Quien es el Obispo = un ateista. / El Cabildo = amancebado. / El Ayuntamiento = bárbaro. / La Inquisición = inútil, maldita. / Predicadores = escandalosos. / Clérigos = tunos. / Frailes = foragidos. / Señoras = putas. / Y esto es bueno en Cordova y la Comarca mala. / vete Cordovilla noramala⁷.

Después de negársele la posibilidad de que los trabajadores laboraran los domingos y días festivos, Casimiro Cabo Montero en un memorandum acusa al Provisor Eclesiástico de haber dado la licencia, que a él se le negaba, para otras obras en la ciudad. Como es un hombre pertinaz, cuando el Provisor Eclesiástico le niega permiso para que se trabaje en la construcción del teatro los días de fiesta, él insiste e incluso escribe al Ministro de Gracia y Justicia. La respuesta del máximo representante de la Iglesia Católica en la ciudad es contundente:

Yo resolví y conteste lo que creí justo por que no debían intimidarme las protestas y recursos que voceaba y los exemplares que alegaba y las reconvenções que antes de tiempo me hacía...⁸

La dura respuesta, no exenta de una carga de ironía y sarcasmo, continúa:

⁶ AGOC, Órdenes del Consejo, 1776-1779, t. 4, f. 334.

⁷ AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 335.

⁸ AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 342.

Mas nada dá a conocer tan completamente la circunspección y moderación de este comico como ese papelico original en que quiere describir a las principales autoridades y comunidades de esta capital. Este parto natural de su ingenio según me informan, suponen que esas expresiones se conforman con su estilo ordinario y con su delicadeza de conversación: ninguno duda que ese pasquin tan chistoso como ingenioso es un esfuerzo de su talento y descaro. No sería imposible justificar este hecho, pero à que es perder el tiempo si al fin la proteccion del fraude havia de livertarle de la pena; ni yo deberia despreciar con el olvido un atentado de esta naturaleza⁹.

Más adelante, en el mismo documento, monseñor Ayestarán arreciará sus ataques y se expresará de esta manera:

Pero Señor me horroriza que se explique con tanta osadia y tanta desvergüenza el que pretende cerrar la boca de los Predicadores de Cordova el que se queja tan amargamente de una ligera aplicación que estos hayan insinuado contra las Comedias: ¿Qual podrá ser la moral y educacion de un hombre que se produce tan groseramente? Quanta su temeridad y atrevimiento ¿Y este va a ser el Censor imparcial de las piezas que se representen en su teatro, este ha de ser el regulador de las costumbres públicas de este Ciudad, y de su cultura y del trato? Esta consideración me llena de asombro pero mucho mas la proteccion alta que publica y le sostiene¹⁰.

La fuerte oposición que manifiesta el prelado será uno de los elementos decisivos para que no se reabra el Teatro Principal después de su cierre en septiembre de 1800 como consecuencia de una epidemia de peste. Tendrán que pasar diez largos años para que con el asentamiento de las tropas josefinas en Córdoba en 1810, se reanuden las actividades escénicas en el coliseo.

Otro de los obstáculos que encuentra Casimiro Cabo Montero es la negativa a aceptar el cargo de Censor Eclesiástico por parte de José Camacho, Presbítero Canónigo de la Real Colegiata y Rector del Colegio de la Asunción. Entre las razones que aduce, aparece como centro la figura del empresario. Así se lo manifiesta al Ayuntamiento que lo había elegido:

⁹ AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 342 y 342 v.

¹⁰ AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 342v.

...pues desde el primer paso me encuentro con escollos. Primeramente el actor primero publicamente se llama Director de Teatro, V.E. vera si perjudica a su Autoridad ò no, pero yo veo que avate y baja mucho el cargo que se me ofrece, pero siendo mucha menos suposición un censor, que un Director, es cosa bastante dura que un seglar sin carrera y de profesión cómico haya de hacer más papel en la materia que un sacerdote que tiene carrera y à enseñado publicamente en esta ciudad la Ethica...¹¹.

Más adelante, el Censor continúa y sigue sus invectivas:

...y aunque el actor comico quisiera decir que su dirección se reduce (como devia) a señalar papeles e instruir en ellos sus comicos a la representación, manifiesta claramente, no se ciñe a esto pues habiendole constado el nombramiento de V.E. a mi ni se ha presentado ni me ha pasado la menor atención ni menos me ha consultado las piezas¹².

En mayo de 1800 otro conflicto se desencadena entre Casimiro Cabo Montero y los poderes eclesiásticos. Nuestro empresario denuncia a Francisco Aguilar y a Mariano Sáez, canónigo, éste, de la Colegiata de San Hipólito. Según él los sacerdotes habían pronunciado desde el púlpito anatemas contra el teatro e incluso habían amenazado con negar la absolución al público espectador de las representaciones teatrales.

Francisco Aguilar acepta que ha hablado mal del teatro desde el púlpito, pero rechaza que por ello le pueda denunciar el empresario. Así se expresa:

...como apuesta a las altas ideas del Monarca las predicaciones contra las comedias, y de que los actores y en el pueblo reputasen à los oradores evangelicos como à factores punibles de las reales ordenes...¹³.

Mariano Sáez se defiende de las acusaciones de atacar las representaciones dramáticas en el sermón que predicó el 26 de mayo de 1800 en la

¹¹ AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 306.

¹² AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 306.

¹³ AGOC, Órdenes del Consejo, 1796-1799, t. 4, f. 313v.

Parroquia de San Andrés¹⁴. Pero en su alegato acepta implícitamente que ha expresado en la homilía lo pecaminoso que es el arte de Talía.

Los continuos litigios entre el poder central, obispado, censores, predicadores y empresario teatral hacen que el Consejo Real envíe al Obispo el 11 de junio de 1800 una orden en la que le autoriza a que reconvenga al empresario sobre posibles excesos:

y prevenga a ese empresario, que procure desde luego no adoptar otras [comedia] que las que se hayan representado en Madrid desde el principio de este año cómico, ò se hallan aprobadas o corregidas por el Censor, y Corrector de esta Real Junta de Teatros¹⁵.

Estos cuatro casos de conflictos con la Iglesia que se dieron entre 1799 y 1800 tendrán continuación cuando Casimiro Cabo Montero el veintidós de febrero de 1814, otorgue un poder a favor de dos procuradores para que lo representen en la Audiencia Territorial de Granada en un auto contra Fray Francisco Daza, Prior del convento de los agustinos de la ciudad de Córdoba. Denunciaba el empresario injurias personales que el fraile le había infligido con la publicación de un impreso titulado, *Preguntas de un servil al que sin ley ni conciencia se llama el amante de la verdad liberalísimo por esencia*¹⁶.

No sabemos la resolución de esta querrela, posiblemente adversa, porque Fernando VII estaba a punto de regresar de Francia. Pero sí nos demuestra que los enfrentamientos entre la Iglesia y el empresario continuaban. Más adelante, en el Trienio Liberal, parece que la experiencia acumulada en su vividura, le lleva a ser más prudente. Ejemplo de esta afirmación es la solicitud expresa que hace al Ayuntamiento para que nombre a un Censor Eclesiástico que analizara las comedias que se iban a representar.

El Cabildo Municipal como ente público, en algunos momentos, y también determinados miembros, como individuos aislados en otros, fueron los bastiones que más atacaron a Casimiro Cabo Montero¹⁷. Donde hemos encontrado los textos más demoledores contra el empresario, es en la argumentación que en 1815 hace la corporación municipal

¹⁴ AGOC, Órdenes Generales, 1796-1799, t. 4, f. 293v.

¹⁵ AGOC, Órdenes Generales, 1796-1799, t. 4, f. 296v.

¹⁶ AP-CO, Oficio 21, legajo 173, año 1814, f. 15v.

¹⁷ Para ampliar la información remitimos a los caps. 3 y 4 de CARMEN FERNÁNDEZ ARIZA, *El teatro en Córdoba en el primer tercio...*, pp. 97-148.

para no indemnizar a Casimiro y a sus acreedores por haberle cerrado el coliseo el nueve de mayo de 1814¹⁸.

No le reconocen que haya sido caritativo con indigentes, generoso con los poderes públicos y el ejército, ni afecto al Rey en distintos momentos políticos. Pero además se le tacha de ladrón, manipulador de ideas políticas con las obras que se representan en el teatro, y afecto a la causa napoleónica:

Ya en fin decoraba y enriquecía su teatro y nuevas posesiones con puertas, arañas de cristal, mesas y otros muebles extraídos de la Iglesias y Conventos suprimidos, al paso que sus verdaderos dueños los Religiosos mendigaban por las calles en la mayor miseria. Estos y otros ensanches, y todos los aparatos de lujo que se aumentaban al teatro eran necesarios para fomentar, como se fomentaba cada día, la corrupcion de las costumbres, medio más oportuno en aquel gobierno para su firmeza y consolidación, y para atraer expectadores, que divertidos y extraviados no meditasen ni reflexonasen sobre el yugo que sufrían, cambiando al mismo tiempo de ideas y de afectos à la Religion, à la Moral, à la Patria, y al Rey legítimo con los saynetes, canciones y mimos que se representaban, y con los motes infames y ridiculos que se prodigaban sobre las tablas a los verdaderos y constantes patriotas que no adulaban ni se adherian al partido del intruso. Esto interesaba a aquel Gobierno para proteger y auxiliar decididamente al teatro, y esto executaba el empresario¹⁹.

Uno de los principales ataques que recibe nuestro comediante es por su defensa de los valores de la Constitución de Cádiz en las representaciones teatrales:

A este Gobierno sucedió el de las llamadas Córtes; y en esta desgraciada época llegó hasta un punto increíble el escándalo en el teatro; se insultó a la Religion, se atacó a la soberanía de nuestro amado Rey el Señor Don Fernando VII, y todas la ideas de un Gobierno

¹⁸ Anónimo, *Exposicion critica y justificada sobre la historia del teatro en Cordoba, en la qual, se satisface hasta el convencimiento à quanto han dicho à S.M. en sus dos últimas representaciones, Casimiro Cabo Montero, Juan de Puertas y los herederos de Don Diego Custodio Fernandez, sus acreedores, en la solicitud de la apertura del teatro, ó del rescaramiento de los perjuicios que le resultan por las prohibiciones de las comedias*, Imprenta Real, Córdoba, 1815, [s.p.], 25 hojas.

¹⁹ *Ibid.*, s.p.

revolucionario y democrático se fomentaban en las representaciones, y eran las favoritas del empresario²⁰.

Además de las prácticas de las que se le acusaba en el teatro, también se le cita como autor de impresos muy críticos:

Pero que mucho pareciera esto quando resentido el empresario de tener cerrado el teatro por espacio de nueve dias mientras se hacian rogativas publicas en la última epidemia de Cádiz, que amenazaba comunicarse à Córdoba, dio à luz varios impresos en que al paso que satirizaba à la Junta de Sanidad, vomitaba dicterios y sangrientas críticas contra los Señores Obispos que en años anteriores se habian opuesto à su teatro: blasfemaba e insultaba atrozmente à los Regulares y à todos los Ministros del altar, hablaba con poco decoro de aquellos ejercicios de la piedad cristiana: y aventuraba proposiciones escandalosas y dignas de censura en puntos de Religion, y que como tales se le censuraron teológicamente en un impreso público²¹.

Vemos, pues, como estos tres últimos textos transcritos nos muestran un odio y una animadversión que, desde una óptica objetiva, nos llevan a dudar de la ecuanimidad del redactor del documento.

Por último queremos recordar aquí el documento con el que Casimiro Cabo se opone a admitir en 1820 los reglamentos teatrales impuestos por el Ayuntamiento cordobés. Es un alegato a la libertad de expresión, a la defensa de la Constitución y a todo lo que supusiera una pérdida de la independencia personal y profesional. El análisis de este documento nos lleva a catalogar a nuestro empresario como un prerromántico liberal²².

Si hubiéramos tenido dudas acerca de su capacidad de gestión se desmoronarían nuestros prejuicios con los conocimientos que ahora poseemos. Además del teatro de Córdoba, había otros dos, los de Écija y Málaga, que estaban bajo la influencia de sus actividades, el primero como dueño, el segundo en calidad de empresario. Consideramos de una gran modernidad su concepción empresarial. Contrataba una compañía para Córdoba, después la llevaba durante el verano a Écija para en la primera temporada del año siguiente trasladarla a Málaga. Al establecer

²⁰ *Ibid.*, s.p.

²¹ *Ibid.*, s.p.

²² Para ampliar la información remitimos al cap. 3 de CARMEN FERNÁNDEZ ARIZA, *El Teatro en Córdoba en el primer tercio...*, pp. 97-112.

este circuito disminuía considerablemente los costes económicos y facilitaba la movilidad de los cómicos.

Sus actividades teatrales en Écija se extendieron, al menos, desde 1814 hasta 1823. Adquirió a censo, en los primeros momentos de su llegada a la ciudad, el teatro y una casa para vivienda propia. Invertió 111.000 reales, de los cuales 71.000 los empleó en la compra y los 40.000 restantes fueron para reparaciones y arreglos. Era un teatro que sólo se usaba en verano porque al carecer de techumbre, se tenía que representar al aire libre.

Al instalarse en Écija, Casimiro Cabo Montero volvió a enfrentarse a riesgos similares a los que había sufrido en Córdoba en 1799. La ciudad tenía prohibidas las representaciones desde 1781, reiterada esta negativa en 1802. Es posible que a partir de julio de 1814, vuelven, en la capital astigitana, a aparecer nuevas dificultades para las actividades escénicas. Pese a conocer los antecedentes que obstaculizaban las representaciones en Ecija, reedifica el teatro y se expone a repetir las vicisitudes sufridas en Córdoba.

Coincidió la llegada a Málaga de Casimiro Cabo Montero con el cambio de propiedad del teatro que fue subastado y durante años sufrió litigios para la adjudicación definitiva. Enrique del Pino nos lo expone así:

Parece ser que la idea de darle otra vez vida a aquel escenario fue aceptada por los accionistas precisamente en el año 1817. Por entonces aparece un tal Casimiro *Cobo* Montero en oficio de “empresario”. Sus planes eran pasar una temporada corta, hasta el carnaval de 1818²³.

Nos consta que estaba instalado en Málaga al menos desde 1814. En el folleto repetidas veces citado, se hace alusión expresa a los trabajos que realizó en Málaga: “...el Montero y su familia ya tienen de que subsistir con su nueva contrata en Málaga”²⁴. Más adelante se insiste en el compromiso que mantiene con el teatro malagueño en 1814: “...pues habiéndola [la compañía] tenido veraneando en su teatro de Ecija, la condujo después a trabajar en Málaga”²⁵.

²³ ENRIQUE PINO CHICA, *Historia del teatro en Málaga durante el siglo XIX*, Arguval, Málaga, 1985, p. 115.

²⁴ Anónimo, *Exposición crítica y justificada...*, s.p.

²⁵ *Ibid.*, s.p.

Vuelto el “Deseado” y reciente la abolición de la Constitución, comienza un período de represión política; son detenidos los que habían mostrado actitudes más liberales. Casimiro Cabo Montero, a lo largo de su estancia en Córdoba, había dado muestras de un talante abierto a toda renovación ideológica. Como consecuencia de sus manifestaciones que lo enfrentaron con el poder municipal y con el eclesiástico, en este nuevo período de la agitada vida política de España, es desterrado de la ciudad. Se le ataca por el uso “torpe y escandaloso” del teatro y por haber menospreciado a la Religión y al Rey.

Destacamos, especialmente, el componente social y cultural de las catorce personas que fueron desterradas junto con nuestro empresario: un rector, un vicerrector, un catedrático, un coronel, un monje jerónimo, un cirujano, un juez de Primera Instancia, un capitán de infantería, un oficial de correos y cinco hacendados. En total quince represaliados por su adhesión a la causa afrancesada y ser defensores de libertades constitucionales²⁶. En la nómina de desterrados ocupa Casimiro Cabo Montero el lugar cuarto, antecediéndole parte del equipo rectoral y profesoral del Real Colegio de la Asunción.

Aunque fuera expulsado de la ciudad por sus actividades teatrales no dejó el mundo de la farándula. Se volcó en su teatro de Écija y emprendió nuevos proyectos en Málaga. Cumplida la condena, en fecha próxima al Trienio Liberal, volvió otra vez a Córdoba para reanudar las actividades escénicas, pues, la tenacidad y valor de este hombre no se arredaban ante las adversidades.

En este momento, pleno de experiencia, madurez y sabiduría teatral es cuando se plantea mejorar el tratamiento social que recibe al cómico viejo, así como elevar los niveles de instrucción para acceder a la profesión.

Bajo el lema “El Teatro es el Barómetro mas fixo para dar a conocer el estado en que se halla una Nación civilizada”, Casimiro Cabo Montero redacta y presenta para su aprobación la *Memoria acerca del mejor orden de las Compañías Comicas y metodo de crear un Monte-pio y Colegio de Educacion Teatral* fechado en febrero de 1821 pero que había sido redactado el año anterior. Tras 30 años dedicado el teatro (entre ellos 10 de cómico, 16 de empresario y 4 de cabeza de compañía) nuestro autor se cree con suficiente autoridad moral, profesional y ciudadana como para redactar y presentar para su aprobación un plan que mejorara y dignificara la

²⁶ *Ibid.*, s.p.

profesión de los cómicos pues era conocedor de ellos, de sus abusos y de sus necesidades.

Dos son sus objetivos: de un lado, asegurar la subsistencia del cómico en momentos de dificultad y de otro, la educación de los hijos de los comediantes que quisieran dedicarse al arte de Talía.

Consta el Memorial de un prólogo y de doce estudios que se complementan. En el prólogo está la filosofía del proyecto y en el último documento se encuentran las bases económicas que posibilitarían la puesta en marcha del plan. Las once partes restantes completan el opúsculo y desgranar una serie de normas y reglas para que la puesta en marcha del Memorial fuera efectiva. La coherencia del texto es total. El prólogo y el colofón se unen dando lugar a una estructura a manera de círculo en cuyo interior hay una serie de normas, preceptos y exigencias, así como estudios económicos para llevar a buen término los objetivos de Casimiro Cabo Montero.

En el prólogo hace una llamada para que el gobierno establezca unas leyes fijas que amparen al cómico. Se muestra defensor del teatro como medio para instruir al pueblo, así mismo alaba el sistema constitucional. Pasa a describir las penurias de los comediantes y su estado lamentable físico y profesional. Recoge sus anhelos de subsistencia para los días desgraciados. Junto a estas avanzadas medidas sociales, Casimiro Cabo Montero redacta el proyecto de un colegio para hijos de comediantes que pensarán dedicarse a la misma profesión que sus antecesores.

Para la financiación del montepío de jubilación y del colegio arbitra un sistema en el que los fondos se obtendrían al detraer una pequeña proporción del sueldo de los cómicos y de la cesión de la recaudación de 10 representaciones anuales. Propone como medida complementaria que los teatros privados pasen a propiedad pública. De esta manera podrán, según él, ser mejor gestionados. Justifica esta medida autocitándose como propietario de los coliseos de Córdoba y Écija. Tiene el autor tal fe en su propuesta que incluso augura un exceso en la recaudación que se emplearía en otorgar premios literarios que mejoraran la calidad de las comedias.

La once partes internas del Memorial se distribuyen de la siguiente manera:

1.— *Reglamento para expedir el pasaporte que deberían llevar los empresarios, autores y cabezas de las sociedades cómicas* (pp. 32-40v). Trece reglas complementan con la credencial las relaciones del cabeza con el pie de compañía, así como con otras agrupaciones teatrales. Quedan prohibidas

las compañías de la legua. El pasaporte y el reglamento permiten al cabeza de compañía circular por el país sin molestias.

2.— *Ordenanza para el régimen y buen orden de las sociedades de artistas en el que se incluye un reglamento de jubilaciones, una hoja de abono del cómico, su filiación y cuentas* (pp. 43-78). Las relaciones y responsabilidades del cabeza de compañía con el dueño del teatro, con los comediantes, con los poderes públicos y su vinculación con la sociedad están fijadas muy estrictamente a través de 46 preceptos.

3.— *Relación de obligaciones de los cómicos especificando las de cada categoría profesional* (pp. 80-105v). La convivencia a lo largo de la temporada de cada miembro del pie de compañía con sus compañeros y con el cabeza quedan perfectamente regulados. Se cuidan especialmente los ensayos.

4.— *Método para obtener la jubilación* (pp. 107-119). En 21 capítulos se regula el cobro de pensiones de vejez, viudedad, invalidez y orfandad. Las tablas de ayuda recogen el tiempo trabajado. Estamos ante un sistema escalonado y justo de percepción de pensiones que protege especialmente a las hijas menores de 15 años sobre los varones.

5.— *Nombramiento de un Juez Protector y una Dirección General de Teatros* (pp. 120-125v). Para que la reforma propuesta pudiera llegar a buen término Casimiro Cabo Montero opina que se necesita un organismo gestor que sea elegido, mediante voto secreto, por todas las compañías del país, a partir de un complejo sistema democrático. Un juez protector, un director, un contador, un secretario, dos escribientes y un portero formarían la nómina de la Dirección General de Teatros que se propone.

6.— *Enumeración de las atribuciones del Juez Protector y de la Dirección General de Teatros* (pp. 127-138v). Es obligación del juez protector presidir la junta de la Dirección General, velar para que las vacantes se cubran según lo estipulado, aprobar las cuentas generales, expedir los pasaportes y libros de ordenanzas, dirimir quejas y recursos, inspeccionar el colegio en lo relativo al reglamento, régimen interior y trato a los colegiales y presidir los exámenes del colegio. Entre las obligaciones del Director destacamos todo lo que tengan asignado las ordenanzas de teatro, hacer que en el colegio cada cual cumpla sus obligaciones, llevar los ingresos y gastos, impedir la comunicación entre escolares de ambos sexos, recibir las listas de los cabezas de compañía, evitar las relaciones extraconyugales, dirimir los conflictos entre los cómicos y controlar los ingresos del montepío. Las obligaciones del Contador eran, entre otras, librar dinero, controlar que los cabezas de compañía ingresaran las cantidades que tenían asignadas, sustituir al director y asistir a las juntas. El Tesorero llevaría el libro de cargo y data, y coordinaría el dinero. Esta figura para poder desempeñar el cargo debería depositar una fianza de 300.000 reales. Enumeremos las funciones del Secretario tales como estar a las

órdenes del Director, agilizar todos los trámites administrativos y celar para que los subalternos ejercieran sus tareas teniendo a su cargo a dos escribientes.

7.— *Sueldos que percibirían el Juez Protector y el equipo de la Dirección de Teatros* (pp. 139-140v). Se relacionan los emolumentos que recibirían los componentes de la junta directiva así como los profesores del colegio y todo el personal subalterno. Proporcionalmente el juez, los escribientes y el portero tienen sueldos menores que el resto del equipo colegial ya que al magistrado se le permitía otras actividades y el personal administrativo sería jubilado.

8.— *Hoja de filiación para cómicos* (p. 141). En ella se detallan la descripción física, el estado civil y cualquier rasgo relevante del cómico. Iría firmado por el Juez Protector.

9.— *Hoja de filiación para cómicos* (p. 142). Se repiten los datos anteriormente reseñados en el anterior protocolo pero en este caso lo firma el cabeza de compañía.

10.— *Hoja de abono* (pp. 143-144). Estará firmada por el último empresario que tuvo el cómico, iría unida al Libro de Cuentas. Es el justificante que tiene cada comediante de haber abonado el fondo de jubilación. Se reseña un supuesto práctico.

11.— *Plan para el funcionamiento de un colegio dirigido a hijos de cómicos* (pp. 145-150). Los cómicos son los fundadores y mantenedores del colegio y sus hijos los beneficiarios con paridad de sexos. Estaría el colegio dotado con 20 plazas que se sufragarían 12 de ellas con 5 reales diarios, 4 con 8 reales y las 4 restantes las ocuparían huérfanos sin estipendio alguno; el material escolar y la ropa lo pagarían las familias de los niños residentes. Los alumnos egresados tendrían preferencia para colocarse en las compañías teatrales. El colegio distribuiría la docencia en seis años. En el primer año se impartirían: Primeras Letras, Doctrina y Ortografía; en el segundo: Primeras Letras, Aritmética y Dibujo; en el tercero: Gramática, Música y Danza; en el cuarto: Retórica, Historia, Geografía y Esgrima; en los cursos Quinto y Sexto: Poesía y Matemáticas.

Por último se enumera el censo cómico del año 1821 (s/n). Se analizan de una manera profunda y detallada los ingresos y gastos generales de las medidas sociales que comportarían la puesta en marcha del montepío y del colegio. Los ingresos al cabo de 6 años alcanzarían 2.005.632 reales y los gastos 937.165 reales. Con estas cifras demostraba Casimiro Cabo Montero que el proyecto era viable.

Culmina, pues, la vida teatral de nuestro empresario con un proyecto innovador, atrevido y solidario en el que se demuestra el gran conocimiento que tiene del mundo teatral y sus influencias políticas.

Aún con todas los datos que poseemos, esbozar la personalidad, a nuestro juicio, fascinante de Casimiro Cabo Montero no es tarea fácil. Establecer un análisis equilibrado entre las noticias que proceden de sus acérrimos enemigos y contrastarlas con los escritos personales del empresario para después, sumergirlas en la vorágine política que fue el primer tercio del siglo XIX, es una tarea que hemos emprendido con sumo cuidado.

Es innegable que cuando se sigue la trayectoria biográfica de un personaje, el investigador queda atrapado en unas redes sutiles e imperceptibles que le predisponen a favor del sujeto del estudio, por deleznable que sea, y éste, creemos, no es el caso. Hemos intentado ser objetivos en el análisis del corpus informativo procurando no dejarnos llevar por los afectos de estos hijos producto de nuestras investigaciones.

¿Qué perfil podemos dibujar de Casimiro Cabo Montero? De todos los datos examinados deducimos que fue en primer lugar un profesional moderno que coexistió con Máiquez y antecedió al gran Grimaldi. Un hombre que vivió del teatro y para el teatro al que dedicó vida y dinero. En segundo lugar fue un defensor de libertades y de la Constitución.

Sobre estos dos ejes reposan una serie de características personales sobre las que hemos procurado no emitir juicios de valor. Las dificultades de todo tipo que tuvo que soportar nos conforman una imagen de hombre osado, atrevido, luchador, emprendedor, valeroso perseverante, tenaz, viajero y negociador. Son adjetivos, entendemos, que deben ir unidos al gran prerromántico liberal que fue Casimiro Cabo Montero, pero que tendrían distinta interpretación según la ideología, ya liberal, ya reaccionaria, de las personas que vivieran en el entorno del empresario.

CARMEN FERNÁNDEZ ARIZA

Universidad de Córdoba
España

EJERCICIO DE ECFRASIS A PROPÓSITO DE DOS NOVELAS ESPAÑOLAS

Dos novelas españolas contemporáneas, *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina y *La tempestad*, de Juan Manuel de Prada, toman como centro del relato sendas obras plásticas que ostentan el mismo título de las novelas. *El jinete polaco* es un cuadro de Rembrandt, pintor cuyo manejo de la luz constituye un verdadero rasgo de genialidad. Giorgione, de nacionalidad italiana, colocado a caballo entre los siglos XV y XVI, es el autor de *La tempestad*; su mayor contribución a la posteridad se centra en el manejo del color.

Tanto Antonio Muñoz Molina como Juan Manuel de Prada reciben el premio Planeta de narrativa por las novelas en cuestión; el primero en 1991 y el segundo en 1997. En las dos novelas se da un ejercicio de ecfra-sis, que se define como la representación verbal de un objeto plástico; sin embargo —dice Genet— “el lenguaje significa sin imitar”¹, es por tanto ilusoria la representación cabal de las dos pinturas que nos ocupan en el espacio verbal del texto. Será la idea la coincidencia que concilie ambas expresiones, la verbal y la plástica. Entre ambas formas artísticas se crea un flujo de referencialidad que los retroalimenta, de modo tal que uno y otro intercambian y enriquecen su propio universo significativo. Ambas pinturas, primeras en el tiempo, adquieren un valor icónico que se redefine y concreta por medio del discurso verbal hasta constituir un nuevo objeto artístico en el que el modelo no es sólo un pretexto anterior y de excusa, sino que se establece entre ambos un puente de estrecha complicidad, mediante el cual el texto literario se construye sobre la base específica del cuadro, pero sin establecer con él un código de dependencia que constriña la relación y la convierta en un mero juego especular. Lo que sí se forma es una estructura abismal que establece entre objeto plástico y discurso una relación de circularidad emblemática que dota de significado a ambas expresiones. Si el punto de partida es, como en los dos casos estudiados, el referente plástico, el objeto construido verbalmente invita a redefinir al cuadro, siendo él mismo corresponsable de su lectura; y el cuadro, a su vez, sustenta el andamiaje

¹ LUZ AURORA PIMENTEL, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI-UNAM, México, 2001, p. 110.

temático y significativo del texto sin impedir que éste adquiriera, en el proceso discursivo, su propia dimensión y particulares alcances.

El novelista, tocado por los silencios de un cuadro y en simbiosis con él, habrá de reproducir en su ejercicio efrástico tanto las figuras en situación como la atmósfera del cuadro; de los efectos de luz, de las tonalidades cromáticas, de la composición de las figuras, habrá de desprenderse el sentido cabal de la pintura y la forma de percibir el mundo del pintor. Es sobre todo esa óptica la que el texto reproduce, de manera tal que los ojos con los que los artistas plásticos contemplaron la realidad estará reinterpretada en el discurso verbal a través de la secuencialidad de las acciones, del tiempo narrativo y de manera fundamental a partir de los estados de ánimo de los personajes.

En el caso de Muñoz Molina, el cuadro de Rembrandt se convierte en la metáfora globalizadora que contiene el significado profundo de la novela; como en el cuadro del pintor holandés, el personaje, Manuel, comienza su periplo signado por la duda. La incógnita afecta por igual al pasado y al futuro; el presente, por su parte, es apenas un instante de expectación en el que cabe una historia que va mucho más allá de los límites autobiográficos; tiene que ver con el origen cuyos signos marcan el espacio y el tiempo de la narración como marcan en el cuadro las sombras en ruinas de un castillo lejano.

A lo largo de toda la novela de Muñoz Molina² están presentes las alusiones al grabado, que es a su vez copia del cuadro original de Rembrandt que se encuentra actualmente en la colección Frick de Nueva York. En varios momentos de la narración se hacen sendas descripciones del cuadro, mismas a las que haremos mención líneas abajo, pero independientemente de estas alusiones directas, toda la novela es *El jinete polaco*. Manuel, el personaje, asume frente a la historia, aunque sin carcaj y sin caballo, la misma actitud del jinete: la vista perdida en un horizonte indefinido, el mismo compás de indecisión, la misma necesidad de huida y retorno a un tiempo, la misma juventud tocada indefectiblemente por los signos del pasado, la misma penumbra, y, al final, el mismo único foco de luz acompañan a los dos motivos.

La primera mención al cuadro de Rembrandt ocurre en la página catorce; en el departamento de Nadia, donde Manuel empieza a descubrir que en el amor, más allá del deseo, confluyen secretos códigos de referencialidad pretérita, imperceptibles a veces, perturbadores casi

² Cito por *El jinete polaco*, Planeta, Barcelona, 1991.

siempre, que actúan en una esfera superior donde la voluntad poco interviene. Dice el narrador:

y en el grabado del jinete que estaba colgado enfrente de la cama fue como si cayera otra vez la noche y se avivara el fuego que alguien había encendido junto a un río y en el que unos tártaros sublevados contra el zar calentaban hasta el rojo vivo el filo del sable que en apariencia cegaría a Miguel Strogoff.

El principio icónico del cuadro de Rembrandt se desdobra en dos direcciones: hacia la novela de Muñoz Molina y hacia el personaje de Miguel Strogoff. Si bien en la novela de Muñoz Molina apenas se comienza a vislumbrar la figura y la importancia del motivo pictórico, ya comienzan a aparecer signos relevantes como las analogías con el mundo lejano y mítico de la Europa balcánica; el jinete comienza a tener significado: noche, armas, rebeldía, sino. La noche de la amnesia, la noche de la incapacidad para entender su propia realidad, la noche de su vacío existencial; las armas de una guerra fratricida cuyos efectos son aún palpables cincuenta años después, las flechas que se dirigen hacia la nada, más como una búsqueda que como una agresión, la rebeldía de los años vigorosos de un joven que ignora las rutas de su propio destino, un destino hallado casi tardíamente que retoma, sin embargo, la ruta del pasado para construirse a través de sus propios signos, de sus propias claves. El jinete le muestra a Manuel la gran metáfora de su propia existencia, y Manuel le retribuye al jinete un sentido al viaje y un destino final resuelto; la novela es el viaje, el cuadro, el punto de partida; el cuadro plantea incógnitas, la novela las resuelve.

En la página doscientos cuarenta y cinco se da la que sería la primera aparición del grabado de *El jinete polaco* en el transcurrir histórico de la novela, cuando el comandante Galaz se topa, en Mágina, en una tienda de antigüedades, con el grabado de Rembrandt colocado detrás de una ventana, como al descuido entre otros objetos antiguos; aquí, por primera vez, se da la descripción puntual del cuadro: un hombre joven que cabalga de noche sobre un caballo blanco; detrás de él, una sombra boscosa y la silueta de un castillo en ruinas al cual, cito: “el jinete le daba la espalda, con desdén, casi con vanidad, con la mano izquierda apoyada en la cadera, con una expresión de absorta serenidad y arrogancia en la cara tan joven”.

Si al principio se podría pensar que Manuel, el personaje enamorado de Nadia, se identifica con el jinete, aquí sabemos que él no es el único posible jinete; también el comandante Galaz es un jinete mirando al

futuro; la actitud arrogante les pertenece a ambos, su posición, con respecto al pasado, es la misma del jinete, ambos en tránsito, ambos desdeñando la lección de los tiempos. Subyugado por el grabado, el comandante Galaz lo compra y esa mirada que yace bajo un sombrero tártaro ya no se separará nunca más de él a lo largo de sus guerras y sus exilios; después de su muerte, su hija rescata el grabado y lo coloca en ese departamento donde lo encontrará Manuel para que, a su influjo, la memoria se despierte y comience su largo éxodo en sentido inverso.

Para el comandante Galaz, la vista del grabado del Jinete es una práctica constante a lo largo de su vida (p. 298); ni sobre él, ni sobre el jinete alguien sabía algo: “y la expresión de su cara era un enigma tan definitivo como el de su identidad y el de los lugares donde estuvo el grabado antes de que llegara al escaparate de aquel anticuario donde él lo encontró”. El jinete adquiere su condición poliédrica; es el cuadro, su reproducción en el grabado y sus protagonistas; es el guerrero ahí plasmado y es el comandante Galaz, joven, viejo y aún muerto; es Manuel interrogando a la Esfinge y evocando su pasado y es un texto hecho de palabras autorreflejantes.

En la alusión al jinete en la página doscientos noventa y ocho se imbrican dos realidades: por una parte estamos en el interior del cuadro —la expresión enigmática del rostro del jinete—, por la otra están las interrogantes de la trayectoria del grabado con lo cual se establecen los dos planos existenciales del jinete: la pintura y el relato, sin que se sepa con certeza cuál representa qué en un momento dado, porque es cierto que la personalidad tanto de Manuel, como del comandante Galaz, responden a las características psicológicas emanadas de la expresión de la figura del cuadro y son, al mismo tiempo, parte fundamental de lo narrado, y también es verdad que el grabado no existe sino en la historia, en contraposición al cuadro, que existe físicamente en una sala de un museo neoyorquino. Precisamente en la página cuatrocientos cuarenta aparece, en el dédalo especular de la novela, el original de *El jinete...*: Manuel va a Nueva York, visita el Museo Frick y ahí, como en un sueño premonitorio y al mismo tiempo como una regresión, que al cabo la relatividad alcanza todas las expresiones de la vida, Manuel intuye sus nexos con el cuadro:

ve, primero sin atención y de soslayo, luego deteniéndose, como cuando cree reconocer en una calle extranjera la cara de alguien de Mágina y tarda un segundo en darse cuenta de que es imposible, un cuadro más bien oscuro, que le da la inmediata impresión de no parecerse a ningún otro cuadro del mundo: un hombre joven,

cabalgando sobre un caballo blanco, de noche, con un gorro de aire tártaro, delante de una colina en la que se distingue con dificultad la forma de una torre ancha y baja o de un castillo. Se acerca para mirar el título: Rembrandt, *The polish raider*, pero tiene que apartarse otra vez porque la luz se refleja en la superficie oscura y brillante del lienzo. Es el cuadro más raro que ha visto en su vida aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado.

En esta nueva aparición de la figura icónica sobresalen dos elementos, uno objetivo y el otro subjetivo. El objetivo es la luz que sólo podría analizarse a partir del cuadro original y no del grabado en cuestión. La penumbra rota por el rayo de luz que le confiere una extraña brillantez al cuadro coincide con la novela de Muñoz Molina, que posee este mismo tratamiento de la luz; la vida oscura de Manuel se ilumina con el amor de Nadia; los tenues recuerdos cobran sentido; surge en la lejanía un horizonte posible; la ensoñación conduce a la verdad de la memoria inventada en el sentido de recreada a partir del impulso original. La mirada del jinete ofrece una más nítida perspectiva. El elemento subjetivo está dado por la rareza del cuadro, ¿por qué se insiste en la condición única e incluso extravagante de la pintura? La razón está en la contundencia del primer plano en el que se halla la figura del jinete y las múltiples interrogantes puestas en derredor, como si más allá del jinete todo estuviera por hacerse, por adquirir sentido y dirección, como si el tiempo mismo se encontrara detenido y a la espera de un gesto mínimo del protagonista para adquirir un sentido diferente. La extrañeza que la pintura produce está en relación directa con la indefinición de las intenciones del jinete; se trata de un cuadro móvil que requiere del Otro para completarse.

El cuadro de *El jinete...* hace feliz a Manuel, pero también le da terror y entonces le adjudica varias posibles historias (p. 441): las ruinas atrás de él son las del castillo de irás y no volverás. El jinete ha tocado a su puerta y sólo el eco le responde los aldabonazos o quizá lo que pasó es que ha renunciado a acercarse al castillo para buscar refugio o descansar en él. No quiere detenerse, ni bajarse del caballo, ni quitarse el gorro tártaro, ni deshacerse del carcaj ni del arco que ha llevado a alguna guerra o a alguna cacería; y de nuevo en la ensoñación, Miguel Strogoff ciego. En el mundo del jinete y en el mundo de Manuel y en el del comandante Galaz, el destino no tiene un rumbo definido: el signo predominante parece ser la negación.

El comandante Galaz y Manuel no son, sin embargo, los únicos observantes de la figura del guerrero polaco. Nadia también reflexiona sobre él:

mira la cara indiferente y joven del jinete y le parece ver en ella un helado desafío que siempre le dio miedo, una solitaria determinación, en la que ahora adivina el retrato espiritual de su padre: como si el grabado estuviera cubierto por una lámina de vidrio y viera reflejada en ella, fundida a la efigie del hombre a caballo y a la colina que hay detrás él, la cara ya muerta y todavía vigorosa y severa del comandante Galaz (p. 475).

Es aquí donde se realiza, a través de esta forma especular, pero también espectral, la simbiosis perfecta entre la obra plástica y el discurso narrativo. Es Nadia quien logra la síntesis entre *El jinete...* y los dos hombres que marcan su vida, la catarsis literaria resuelve el enigma planteado en la pintura, el jinete tiene ya una historia y un propósito.

En el caso de la novela de Juan Manuel de Prada, *La tempestad*³, el cuadro del mismo título de Giorgione ofrece, como *El jinete polaco* de Rembrandt, una incógnita que motiva y permite el ejercicio ecrástico. En las dos novelas, el o los personajes sienten una extraña fascinación por los cuadros respectivos, debido a ese estado de indefinición que abre una brecha hipnotizadora y que exige respuesta; una respuesta que sólo la imaginación puede dar. En los dos, la escena no resuelta genera un estado de ánimo particular que subyuga e inquieta a la vez. Es precisamente en este rasgo de indefinición donde se genera la vía hacia el discurso verbal; en *El jinete polaco*, la vaguedad de la mirada, la situación expectante de la musculatura del caballo con todos los sentidos puestos en la acción del movimiento abren la posibilidad de la historia. En el caso de *La tempestad*, la distancia que existe entre las dos figuras protagónicas, distancia que es al mismo tiempo distanciamiento, ofrece un sinfín de posibilidades, plásticas y discursivas; tanto en el ámbito de la decodificación del cuadro como en el de la orientación de la novela. El título mismo, *La tempestad*, remite a cuestiones más de índole humana que climática. El cuadro muestra a una mujer prácticamente desnuda, apenas cubierta por una capita sobre los hombros y disimulada por un arbusto, que da de mamar a un niño; la escena es observada por un hombre provisto de un báculo; al fondo, se dibuja una ciudad en penumbra,

³ Sigo la edición de Planeta, Barcelona, 1997.

como el castillo en el *Jinete*; aparece un río que cruza de lado a lado un puente y, entre la maleza, unas ruinas que emergen de ella parecen evidenciar los restos de una relación entre los protagonistas. Un cielo encrespado anuncia tormenta y todo el conjunto rezuma una atmósfera cargada de presagios y desamor.

Juan Manuel de Prada escribe una novela de corte policiaco en la que el cielo plomizo de una Venecia carcomida por los efectos de la humedad es el escenario donde confluyen los más oscuros intereses del tráfico de arte, unido todo esto a un clima soterrado de erotismo contaminado de perversión. Como en toda novela policiaca, el detonante de la acción es un crimen; en este caso particular se trata del crimen de un hombre en el que –testigo presencial e involuntario– el personaje central se ve inmiscuido aun a su pesar.

En las dos novelas que estamos estudiando existen, por una parte, los cuadros originales donde pueden apreciarse las condiciones de luz y color propios del lienzo, y por la otra, reproducciones más o menos fidedignas que guardan, con respecto a la obra pictórica, los factores fundamentales de composición capaces de atraer el interés apasionado de los protagonistas. En el devenir del relato se producirá el encuentro directo con el cuadro original, encuentro que resulta en ambos casos mágico e inquietante a la vez.

En la novela de Prada, la historia y descripción del cuadro de Giorgione aparece tempranamente en el relato; a partir de la página 12 se da cuenta a cabalidad de su estructura y características, así como de las razones que relacionan al personaje –Alejandro Ballesteros– con el cuadro:

Había viajado a Venecia en busca de un cuadro que conocía a través de reproducciones fotográficas y de la profusa bibliografía de los especialistas que durante décadas o quizá siglos habían aventurado hipótesis sobre su significado. Yo mismo había dilapidado mi juventud en la exégesis de ese cuadro, me había abismado durante años en el enigma de sus figuras y, después de arduas investigaciones y pesquisas, había asestado a la posteridad una especie de mamotreto o tesis doctoral en la que incorporaba otra interpretación más a las ya existentes.

También relata el narrador las posibles interpretaciones que se han vertido sobre el cuadro, incluida la suya propia: las fuentes primordiales a las que se acude para la interpretación del cuadro son los temas bíblicos y mitológicos: se habla, por ejemplo, de que el niño es Moisés, rescatado

de las aguas, también París, alimentado por una osa escondida bajo un disfraz humano o San José y la Virgen en su huida a Egipto. Para Ballesteros, el personaje, la escena pintada por Giorgione representa a Afrodita amamantando a Eneas, fruto de sus amores con Anquises, quien nunca pudo volver a caminar erguido después de que Zeus tratara de eliminarlo.

Juan Manuel de Prada toca un tema fundamental que explicaría los mecanismos de la ecrasis distinguiendo claramente la naturaleza de una y otra expresión. Cuando el director de La Academia rebate su interpretación del cuadro porque en el tiempo no son simultáneos el momento en que Afrodita y Anquises están juntos y aquel cuando se produce el castigo de Zeus que deja a Anquises inválido, Ballesteros contesta que: “hay una cosa que se llama *síntesis iconográfica*” (p. 169) La obra plástica permite que coexistan armónicamente estos planos superpuestos que serán leídos por el espectador en su correcta consecución temporal sin que se altere por ello la unidad armónica de la pintura; en el relato, sin embargo, por su naturaleza misma, es indispensable desglosar esa unidad icónica en un discurso ficcional. De las distintas lecturas que la representación plástica genere surgirán las posibilidades pluridimensionales de las novelas. Ya apuntamos que son precisamente las incógnitas que sugieren tanto *El jinete* como *La tempestad* los detonantes que conducen al texto novelesco, más identificado con la figura plástica el libro de Muñoz Molina, más en perspectiva la lectura de Prada. En este último, la atmósfera anímica del cuadro resulta imprescindible para entender el entorno veneciano y la anécdota misma de la novela. El espacio existente entre la figura masculina y la femenina se superpone a la situación existente entre Ballesteros y Chiara:

Casi cinco siglos mediaban entre Chiara y la mujer que había pintado Giorgione, casi quinientos años con su equipaje de muerte y corrupción, pero ante mis ojos estaban ambas, equidistantes e igualmente vivas, como ejemplares repetidos de un mismo sueño, como víctimas propiciatorias de una misma obsesión (p. 154).

Es importante en la obra de Prada la dialéctica que se establece entre Ballesteros, autor de la hipótesis sobre la interpretación de *La tempestad* y Gabetti, director de La Academia de Arte de Venecia. En ese juego de contrarios, al análisis intelectual del primero sucede la interpretación anímica del segundo como una forma no sólo alternativa de aprehensión del cuadro, sino como la única posible. Una cita de D’Annunzio arroja más luz sobre el particular: “el arte de gozar el arte” (p. 60). La escritura

de la novela es una forma de cumplir la propuesta del poeta italiano: *La tempestad* recrea el desafío que la pintura plantea; las mismas nubes de tormenta se ciernen por encima de los protagonistas, pero existe también este ejercicio de la razón que busca de manera incesante respuestas que sobrepasan las acciones, motivos ocultos, oscuros orígenes y máscaras que persisten más allá del espacio inherente al carnaval veneciano. Ballesteros, quien ha vivido, desde su arribo a Venecia, en esta disyuntiva entre el disfrute por los sentidos y el disfrute por la razón, se inclina finalmente por los primeros:

Había seguido escrupulosamente los métodos de la investigación académica para dilucidar el asunto de *La Tempestad*, me había esforzado por hacer coincidir sus contornos, empleando cinco años en la composición de una urdimbre irreprochable según los principios de la lógica, pero dos días en Venecia me había enseñado que la lógica no sirve para la vida, del mismo modo que la inteligencia no sirve para el arte, porque el arte es una religión del sentimiento (p. 186).

El cuadro robado, el crimen, la falsificación, son formas del espejo que multiplican y escamotean el punto focal del texto que no es otro que el ejercicio del misterio. Como “la carta robada” de Poe, la novela de Juan Manuel de Prada se construye a través de distractores que evidencian al final una verdad que ha estado allí todo el tiempo pero que ha sido disfrazada con el traje de la obviedad, haciendo patente que “el misterio es siempre superior a su resolución” (p. 171). Si en la pintura de Giorgione existen claves ocultas, pistas cuya resolución es la llave para entender el misterio, la novela de Prada busca reproducir los mismos mecanismos herméticos para resolver el crimen: indicios, espacios vacíos, correlaciones disfrazadas, artificios. Sobre todo son estos juegos aparentes que esconden intimidades inconfesables las claves para entender la novela de Prada; hay específicamente dos parejas que juegan, como los personajes del cuadro de Giorgione, un ambiguo juego de identidades engañosas: Dina, la dueña del hotel y Nicolussi, el inspector de policía, amantes en secreto, y Gabetti y Chiara involucrados en un incesto. Lo que Prada se propone es llenar el vacío que existe entre las dos figuras del cuadro de Giorgione; el suyo es un ritual sagrado que busca reivindicar el orden primigenio. No vale, como diría León Felipe a propósito de *El Niño de Vallecas* de Velázquez, huir con unas alas de percalina o haciendo un hoyo en la tarima, el enigma que los cuadros plantean hay que resolverlo mediante la ruta que el mismo León Felipe

propone: la sublimación, ese estado final, producto del tránsito de la materia en ruta a su viaje astral; es en ese plano donde la bacía del barbero se transforma en halo. Tomar un cuadro como motivo de un poema o de una novela es resolver el enigma que cada cuadro plantea mediante un proceso de reinención de tiempos y de espacios que habrán, sin embargo, de conducir al mismo principio del cuadro en un viaje elíptico que resulta a un tiempo similar y distinto.

MARÍA DE LOURDES FRANCO BAGNOULS

Universidad Nacional Autónoma de México

LA MENIPEA EN EL DÍPTICO “ENERO SIN NOMBRE” Y *MANUSCRITO CUERVO*, DE MAX AUB

EN EL LABERINTO

En unas páginas inéditas de 1992, pertenecientes a mi ponencia en el curso de verano de la Universidad de Castellón dedicado a Max Aub¹, proponía el estudio de “Enero sin nombre” y *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*², ambos de *Ciertos Cuentos* (1955)³, a la luz de la sátira menipea, género cómico-serio que hunde sus raíces en los finales de la Antigüedad clásica, y que ha sido estudiado, entre otros críticos, por Northrop Frye y Mijail Bajtín. Y lo hacía basándome en rasgos como su carácter de textos maravilloso-realistas, la observación de la realidad desde una perspectiva insólita, la constitución de dobles destronadores del hombre –un haya de más de medio siglo y un cuervo “sabio”–, y una irrefrenable pulsión hacia lo alegórico-filosófico en estricta relación con la realidad más apremiante, con las “últimas cuestiones” de Bajtín⁴.

Releídas hoy, esas páginas me parecen acertadas en su visión de conjunto –no me cabe duda que esos dos textos constituyen una unidad, un díptico en la órbita de la sátira menipea–, pero no tienen en cuenta el factor diferencial con que los mismos cumplen semejante filiación estética, “Enero sin nombre” desde una perspectiva grave por momentos teñida de lirismo, y *Manuscrito Cuervo* explotando a fondo el potencial del *spudogeleo*, es decir, la dimensión cómico-seria, carnavalesca, del género.

¹ “La literatura fantástica en la obra de Max Aub”, curso de verano *Max Aub: Prototipo del intelectual comunitario para el siglo XXI*, Universidad Jaume I, Segorbe, 14 de julio de 1992, pp. 8-9.

² Por su extensión, triple de la de su texto “gemelo”, *Manuscrito Cuervo* no puede ser considerado simplemente como cuento.

³ Ambos relatos fueron antes publicados en *Sala de Espera*, el primero en el número 9, febrero 1949, pp. 1-16, abarcando la publicación en su integridad, el segundo en los números 24 a 27, noviembre 1949 a febrero 1950, pp. 1-16, de cada número. Sin embargo, si nos atenemos al Índice de *Mis páginas mejores* (1966), la fecha de composición de *Manuscrito* fue de 1942. No dispongo de un dato semejante respecto a “Enero sin nombre”.

⁴ MIJAIL BAJTÍN, *Problemas de la poética de Dostoiévski*, F.C.E., México, 1986, p. 163.

Sin embargo, antes de abordar el estudio comparativo de las dos obras al que está consagrado fundamentalmente este trabajo, me parece pertinente colocar dicho binomio aubiano en el marco de la encrucijada estética en que se encuentra el escritor mediada la década de los cuarenta. Por esos años, en efecto, Max Aub, en el cuerpo a cuerpo con la literatura que siempre caracterizó su quehacer⁵, se halla explorando vías artísticas que le permitan reinstalar en su creación a la imaginación y la fantasía sin menoscabo del ineludible compromiso ético con la realidad histórica, específicamente la vinculada al conflicto bélico español. En el fondo, se trata de encontrar el hilo de Ariadna que lo saque del laberinto del *Laberinto mágico*, compuesto, como se sabe, del ciclo de los seis *Campos* novelísticos, incluyendo en ellos al embrión de novela de *Campo francés*, y de cuarenta relatos de la guerra civil, los campos de concentración y el exilio. Por supuesto, los dos relatos que nos ocupan forman parte del *Laberinto mágico*, “Enero sin nombre” en su vertiente “guerra civil” y *Manuscrito Cuervo* en su articulación concentracionaria. Sin embargo, desde el punto de vista estético son, por su incorporación de un estrato de fantasía, radicalmente diferentes del resto del corpus del *Laberinto mágico*. A esa salida del *Laberinto*, la estética, me refiero.

Así, el hilo de Ariadna a que aludo encontrará dos contundentes reflexiones estéticas de Aub en los años 1945-1946. La primera, aunque de orden muy general, posee gran valor respecto al imaginario estético aubiano. Es la conocida frase de *Diarios* con que concluye la entrada del 22 de enero de 1945: “Creo que no tengo derecho a callar lo que vi para escribir lo que imagino”⁶. Palabras que quedan perfiladas en marzo de 1946 en la solapa del texto de *El rapto de Europa* del modo siguiente: “Creo que no tengo derecho, todavía, a callar lo que vi...”.

Considero que el compás de espera hacia un tipo de ficción no testimonial, e incluso de fantasía, a que apunta esta última cita, ya había sido cumplido dos años atrás, en 1944, con el cuento “La lancha”, que en otro trabajo he definido como cuento neofantástico con rebelión del

⁵ ANTONIO PÉREZ BOWIE hablará de “combate permanente con la escritura”, de “lucha contra el decir trivial que cosifica y degrada la realidad” (Estudio Introductorio a Max Aub, *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, Biblioteca “Max Aub” 7, Segorbe, 1999, p. 17).

⁶ *Diarios (1939-1972)*, ed. M. Aznar Soler, Alba Editorial, Barcelona, p. 123.

objeto⁷. Texto al que habría que añadir “La gabardina”, de 1947, otro relato fantástico. Lo que muestra que para esta última fecha el autor ya ha comenzado a reinstalar de manera sistemática en su narrativa un espacio resueltamente no mimético.

La problemática de nuestro díptico es algo diferente, ya que el mismo incluye tanto la fantasía como lo mimético-testimonial, o sea la experiencia histórica vivida. De ahí que me parezca oportuno situarnos en el umbral de estos textos maravilloso-realistas desde un segundo planteamiento estético de Aub, relacionado esta vez con el realismo: el “realismo trascendente”, concepto manejado por el autor en su *Discurso de la novela española contemporánea* (1945), de modo específico en el capítulo “Hacia un nuevo realismo”. En dos ocasiones Aub intenta definirlo y lo hace en estos términos: “Realismo en la forma pero sin desear la nulificación del escritor como pudo ocurrir en los tiempos del naturalismo. Subjetivismo y objetividad parecen ser las directrices internas y externas de la nueva novelística”⁸. Y páginas adelante: “Un arte en el cual la exposición de lo externo no deje de estar en concordancia con la imaginada realidad exterior. Un arte, donde imaginación y realidad contrapesen sus valores. Un arte realista en su figura e imaginado por los adentros”⁹.

De manera lúcida Aub propugnará así un realismo persuasivo de la *escritura*, un realismo formal, ateniéndonos a planteamientos teóricos de Pierre Bourdieu¹⁰. Nótese incluso cómo el escritor da casi literalmente con este importante concepto al apuntar a un “realismo en la forma”.

Sin embargo, más allá de la agudeza de Aub o de la solvencia teórica de Bourdieu, ha de constatarse que la idea de realismo formal ha estado largo tiempo entre nosotros, forjada en buena parte por los mismos novelistas, Cervantes y Stevenson entre ellos. Cervantes lo hace por boca del personaje de Mauricio en el capítulo 21 del libro segundo del *Persiles*, cuyas palabras pueden sintetizarse como hace Antonio Muñoz Molina en *Beatus ille*: “No importa que una historia sea verdad o mentira, sino

⁷ FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ, “Rebelión del objeto y animismo en la narrativa breve de Max Aub” (comunicación). Congreso Internacional *Max Aub: Testigo del siglo XX*, Valencia, 7-12 de abril de 2003, p. 1.

⁸ MAX AUB, *Discurso de la novela española contemporánea*, El Colegio de México, México, 1945, pp. 102-103.

⁹ *Ibid.*, pp. 105-106.

¹⁰ PIERRE BOURDIEU, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 2002, pp. 149, 166.

que uno sepa contarla”¹¹. Por su parte, Robert Louis Stevenson, en dos ensayos magistrales, *A note on Realism* (1883) y *On some technical elements of the style in literature* (1885), plantea resueltamente que el realismo es una cuestión de técnica literaria y de decir con precisión y autoridad¹².

Sea como fuere, la idea de un realismo expansivo e imaginativo ha de ser nuestra puerta de entrada al campo de la sátira menipea, cuya estética incorpora de manera absolutamente decisiva la presencia de la realidad más viva y de lo que Bajtín llamará “fantasía experimental”, que incluye muy principalmente la observación de aquella realidad “desde un punto de vista inusitado”¹³.

Señalo sin embargo que he hablado de realismo formal como vía de acceso al género de la menipea, pero sin pretender confundir ambas nociones, ya que, como observa Frye, la menipea es más estilizada que realista¹⁴. A lo que añadiría Bajtín que: “Quizá, en toda la literatura universal no hallemos un género tan libre en cuanto a la invención y la fantasía como ella”¹⁵. Ciertamente, la articulación principal de este género es la fantasía, pero, con su irresistible tensión hacia lo real, incorpora materia no sólo realista sino incluso histórica. Es éste, por supuesto, el caso de los dos relatos de Max Aub que ya abordamos.

Propongo, pues, la hipótesis de que tanto “Enero sin nombre” como *Manuscrito Cuervo* pertenezcan al género de la sátira menipea. Por supuesto, resulta difícil representarse cuál pueda haber sido el mecanismo creativo que llevó al escritor valenciano a insertarse en la cadena evolutiva del género. Sin embargo, teniendo en cuenta que una de las dominantes de su estética es el animismo¹⁶, podría suponerse que el

¹¹ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Beatus ille*, 7ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 277. Me ocupo de esta cuestión en otro trabajo: “Orígenes de lo fantástico en la literatura hispánica”, en A. RISCO, I. SOLDEVILA y A. LÓPEZ CASANOVA (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, 1998, pp. 105 ss.

¹² He trabajado con una versión francesa de los ensayos del autor británico: R. L. STEVENSON, *Essais sur l'art de la fiction*, ed. Michel Le Bris, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1992.

¹³ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 164.

¹⁴ NORTHROP FRYE, *Anatomy of criticism: Four essays*, Princeton University Press, Princeton, 1957, p. 309.

¹⁵ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 161.

¹⁶ Es esto último lo que trato de mostrar en un trabajo sobre Aub antes señalado (cf. *supra*).

animismo antropomórfico que rige esos dos relatos constituyó un puente tendido hacia la sátira menipea.

En cualquier caso, tanto en un texto como en el otro la sátira comienza de manera radical mediante el deslizamiento de la palabra hacia el binomio del mundo natural que representan el árbol y el cuervo, con lo cual se le niega al hombre —y a su civilización— la mirada sobre la realidad. Y ahí cristalizan, por consiguiente, el punto de vista inusitado y la “extrema capacidad de contemplación del mundo”¹⁷ que propugna el género.

Punto de vista e intensidad de la mirada que se ceban en las insuficiencias de ese hombre decretando su inferioridad. De ahí que ambos textos se hallen recorridos por el *leitmotiv* de la superioridad de los mundos encarnados en las voces enunciadoras: “la vida no brota del hombre sino de su alrededor, bajan a ser espejos del mundo y por defenderse de su inferioridad inventan el sueño”; “A nosotros nos respetan, como no podía menos de ser, por nuestra ancestral superioridad”¹⁸.

El género de la menipea dicta la exclusión de lo particular¹⁹, y así el cuervo y el haya se concentrarán no sólo en el hombre, sino en la dimensión más dramática que pueda alcanzar la incapacidad de convivencia civilizadora, el tema de la guerra. En este sentido no es sorprendente que “Enero sin nombre” —texto centrado todavía en la épica de la guerra, mientras *Manuscrito Cuervo* se desplaza a la inmediata posguerra— se haya convertido, con la fuerza de su estética maravilloso-realista, en el emblema del material recopilado por Javier Quiñones. Material que, como ha observado Francisco Caudet en relación con declaraciones de Max Aub en las *Páginas azules de Campo de los almendros* (1968), apunta a la proyectada escritura de un nuevo *Campo* consagrado en lo esencial al exilio²⁰.

¹⁷ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸ Cito por las ediciones siguientes de Max Aub: “Enero sin nombre”, *Enero sin nombre: Los relatos completos del Laberinto mágico*, ed. Javier Quiñones, Alba Editorial, Barcelona, 1995, p. 114; *Manuscrito Cuervo: Historia de Jacobo*, ed. José Antonio Pérez Bowie, Biblioteca “Max Aub” 7, Segorbe, 1999, p. 111. En lo sucesivo toda referencia a las páginas de estos textos se hará en el cuerpo del estudio.

¹⁹ BAJTÍN, *op. cit.*, pp. 188-189.

²⁰ FRANCISCO CAUDET, “Max Aub: *Enero sin nombre*”, *Max Aub: veinticinco años después*, Editorial Complutense, Madrid, 1999, pp. 189-190.

Ahora bien, llegados a este punto, es esencial tomar plena conciencia de que los componentes del díptico aubiano no se insertan con igual determinación en el campo de la menipea: tímidamente “Enero sin nombre”; de manera resuelta y con un sentido profundamente original, *Manuscrito Cuervo*. Debemos entonces volver a algo ya observado al principio, es decir, al hecho de que las aguas entre los dos textos se dividen en torno a la cuestión de lo cómico-serio. A lo que he de añadir un aspecto, que es el gran olvidado de Bajtín en su teorización de la menipea, no así en la de Frye: la ironía. Es, pues, a partir de esta doble problemática que se puede calibrar mejor la diferencia abismal entre los dos textos, que abordamos ya por separado en su especificidad estética, aunque sin olvidar su anclaje en la forma de la menipea.

“ENERO SIN NOMBRE”: NI RISA NI SONRISA

“Enero sin nombre” es un texto radicalmente grave como cuadra al episodio histórico que procesa, el éxodo del ejército republicano y de población civil hacia Francia a la altura de Figueras. En consonancia con su historicismo, este penetrante relato crea una apretada red de efectos de realidad histórica que, aparte del nudo argumental del éxodo mismo, se proyecta tanto sobre lo toponímico —desde Figueras hasta los Pirineos y, en fin de cuentas, todo el horizonte de Cataluña captado por la visión del haya— como sobre actores históricos y específicamente quien parece ser el socialista Julio Álvarez del Vayo —solamente “Vayo” en el texto, p. 119—, Ministro de Estado a la caída de la República.

Semejante gravedad es sin fisuras, de lo cual se desprende una absoluta ausencia de humor: nada, pues, de risa, ni siquiera “una risa invisible para el mundo”, como apunta Bajtín parafraseando a Gogol²¹. En lo que a la ironía respecta, un rastreo de la obra demuestra que la misma, en su vertiente verbal, es prácticamente inexistente. He encontrado un solo caso, la ocasión en que un republicano lanza a la cara del periodista francés con quien se halla la siguiente frase, que acompaña de “una gran reverencia”: —*La paix et l'ordre dans la justice!* (p. 129). El dardo va dirigido al gobierno francés de la época, el de León Bloom, y se convierte acto seguido en una avalancha de inectivas contra la política francesa hacia la República. Tal tipo de ironía agresiva, por cierto, responde espléndidamente a la idea de Frye de la sátira como “ironía

²¹ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 161, n. 4.

militante”²², planteamiento que retoma Pierre Schoentjes en su magnífico libro sobre la ironía²³.

¿Será entonces “Enero sin nombre” una sátira sin verdadera ironía, teniendo en cuenta que su única manifestación irónico-verbal se resuelve como puro ataque directo? Para esclarecer la aparente contradicción observemos que la rabia antifrancesa del personaje no es la del sujeto de la enunciación, el haya, y que la ironía del relato hay que perseguirla precisamente en esa enunciación. En efecto, la ironía de “Enero sin nombre” no es de tipo verbal sino estructural, y se encuentra toda en ese desplazamiento del hombre al haya en que se funda el texto, con lo que se hace resaltar “la destrucción de la integridad y cerrazón del hombre”, y se instaura un diálogo “entre el hombre y su conciencia”, en palabras de Bajtín²⁴. Esta modalidad de ironía oculta recorta, de hecho, uno de los procedimientos más importantes de la ironía romántica, el distanciamiento crítico, el cual según Schoentjes “implica un nuevo concepto del sujeto: el hombre no se percibe ya como una unidad homogénea, sino como un ensamblaje en tensión de elementos contradictorios”²⁵. Por ende, la ironía de “Enero sin nombre”, compacta y totalizadora, se sitúa por encima de la denuncia del fascismo y del comportamiento del gobierno francés, que se halla efectivamente en el texto, pero subsumida en la visión global del haya acerca de la condición lastimosa de lo humano.

Ahondemos en este contraste entre las dos instancias, el hombre y su conciencia, dimensión fundamental del texto. Lo que se hará incorporando el tema de la “visión”, la visión del haya y, claro, de su especie contrastada con la de los humanos.

Así, ya en las líneas iniciales se observa la carencia de visión de la especie humana: “[no] ven más allá de la punta de su pequeña nariz, locos con un tema: la velocidad”. Y, en agudo contrapunto, tenemos la visión del haya, crecientemente abarcadora: “Figueras ha ganado en planta lo que yo en vista, cuando me creyó cercada yo la vencía por lo alto” (p. 111). Y de este modo llega a alcanzar los Pirineos, “su norte” (p. 112).

Nótese cómo esta poderosa vista del árbol, absolutamente coherente dentro de la economía textual del relato, da al rasgo correspondiente de

²² FRYE, *op. cit.*, p. 223.

²³ PIERRE SCHOENTJES, *La poética de la ironía*, Cátedra, Madrid, 2003, p. 185.

²⁴ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 165.

²⁵ SCHOENTJES, *op. cit.*, p. 96.

la sátira menipea –la extrema capacidad de contemplación del mundo– un sesgo de gran persuasividad estética y le permite, en tanto metáfora, desbordar la sola idea de la vista como alcance espacial, para ser también visión en el sentido de lucidez, entendimiento de la realidad.

El texto, por cierto, se hace eco de ese incremento de sentido cuando atrae la imagen del tiempo en torno a la manera como árboles y hombres perciben la realidad, y, en lo que representa un planteamiento modernista a la Baudelaire, apunta a la incapacidad del hombre para aprehender el tiempo por causa de su pertenencia al dominio de la velocidad y lo pasajero: “Los hombres dan idea de lo que son los fenómenos pasajeros... Para ellos no existen las estaciones y tanto les da primavera u otoño” (p. 114).

Por su lado, el haya es un ser unanímista que, como tal, se halla firmemente anclado en la duración y en la memoria, por lo que puede atestiguar sobre las vicisitudes de la Historia: “Alaban mi memoria, sé de Napoleón por lo que cuentan, de los carlistas por mi familia, vuelta gran parte de ella ceniza sin remedio, por el frío que pasó aquella horda” (p. 113). Ni que decir tiene que con este motivo del objeto como testigo de la temporalidad del hombre nos hallamos en terreno conocido de la estética aubiana, como ilustran, entre otros relatos, “La ingratitud” (1955) y “Las sábanas” (1960)²⁶.

Veamos ahora cómo se proyecta en la materialidad discursiva de “Enero sin nombre” la dualidad del hombre y su doble satírico-irónico en relación con la guerra civil española. Se descubrirá entonces que, en consonancia con la perspectiva o visión de orden filosófico que informa al haya, ésta jamás opina directamente sobre el conflicto bélico ni mucho menos toma partido por el bando republicano, sino que ese tipo de discurso es delegado por el autor implícito, en forma de parlamentos, en los personajes humanos del relato, lo que crea un montaje a dos voces.

Pero lo que sí hace el haya es describir con distancia goyesca –o picassiana al modo del *Guernica*– los horrores de la guerra (pp. 127-128), descripción que alcanza su paroxismo cuando la voz narradora da cuenta de su propia mutilación y de su condición de víctima de esos horrores:

Mi rama principal está decentada y alabeada, y la mayoría han dado en tierra... Los alaridos se encarrujan por el polvo acre. A través del ahogo veo la gente empezar a moverse. Sangre. Toda yo me duelo. Sangre..., ya no soy la tercera parte de lo que era (p. 128).

²⁶ Véase, sobre este punto, GARCÍA SÁNCHEZ, “Rebelión...”, pp. 8, 10.

Con lo que une su destino al de los hombres y mujeres en el aquí y ahora, planteamiento al propio tiempo unanímista y existencialista perfectamente acorde con el ideario estético del autor.

DIONISOS

El estudio comparativo de “Enero sin nombre” y *Manuscrito Cuervo* permite contrastar una obra con ciertos rasgos de la menipea, ya sean éstos importantísimos, con otra que no sólo responde asombrosamente al perfil del género trazado por Bajtín y, en algunas decisivas articulaciones, por Frye, sino que materializa potencialidades del género grecolatino que aún estaban por explotar en el decurso de los siglos. Bajtín, de hecho, es consciente del carácter todavía embrionario de la menipea antigua, de su “arcaísmo genérico”, aunque insiste en la preservación de la matriz en sus desarrollos posteriores: “Es más, cuanto más alto y complejo es el desarrollo del género, tanto mejor y más plenamente recuerda este género su pasado”²⁷.

Pues bien, *Manuscrito Cuervo* rememora ese pasado, pero llevándolo a nuevas cimas, a unas cimas por donde han pasado Cervantes y el barroco y el nihilismo que atraviesa la literatura occidental desde la segunda mitad del siglo XIX²⁸. Ahora bien, el radicalismo con que este texto cumple el perfil anticlásico —o, si se prefiere, dionisiaco: exuberante, lúdico, transgresivo— del género exige que amplíemos el espectro caracterológico del mismo. Por ello, a los rasgos ya activados en el estudio de “Enero sin nombre” hemos de añadir y analizar los siguientes: risa y carnavalesización; pastiche y parodia; y la “temática maniaca” de Bajtín, incluyendo el “fárrago enciclopédico” y el *philosophus gloriosus* de Frye²⁹. Otros rasgos de la menipea, como el de la indeterminación y plasticidad genéricas, inciden de manera importante en el texto de Aub, pero no serán aquí utilizados por no considerárseles estrictamente necesarios a nuestra argumentación.

²⁷ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 171.

²⁸ SCHOENTJES nos lo recuerda en estos términos en relación con las prácticas paródico-irónicas de la literatura contemporánea: “Si desde la mitad del siglo XIX la literatura no sirve ya para expresar las verdades sino para descubrir un sentido nuevo, en ese caso la ironía que está en la obra dentro de la parodia participa de esta nueva concepción del arte” (*op. cit.*, p. 200).

²⁹ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 164; FRYE, *op. cit.*, p. 311.

CARNAVALIZACIÓN

En *Manuscrito Cuervo* se manifiesta, de modo particularmente acentuado, lo carnavalesco bajtiniano como risa ambivalente generada por lo grotesco —recuérdese que para el teórico ruso el carnaval y sus imágenes se hallan atravesados por la ambivalencia—³⁰ y, más específicamente, como incorporación de la acción carnavalesca por excelencia, o sea, “la coronación burlesca y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval”³¹. En este plano del ritual carnavalesco la diferencia entre *Manuscrito Cuervo* y su pareja textual es notable, aparte de la ausencia de representación diegética en ambos textos de la operación de coronación/destronamiento.

En “Enero sin nombre” la cuestión es relativamente simple: el destronado es únicamente el hombre y poco sentido tiene hablar de verdadera acción carnavalesca, pues nada hay de burlesco en la “entronización” del haya, cuya altura filosófica y moral y cuya gravedad enunciativa son obvio resultado de la ausencia de intención irónica autorial.

En *Manuscrito Cuervo*, el hombre y sus insuficiencias y locuras sigue siendo el objeto de la sátira, pero la energía irónica que despliega el texto alcanza, como sátira menipea en su manifestación más profunda, al propio productor del discurso, rey carnavalesco destronado en quien cristaliza una zona paródico-irónica de capital importancia en la economía semántica del relato, cuestión de la que nos ocuparemos en el punto siguiente.

Por cierto, la señalada devaluación del cuervo respecto al haya se encuentra perfilada en “Enero sin nombre”, donde la voz narradora equipara estrictamente al hombre y al animal en una misma inferioridad: “los hombres y los animales se parecen a las piedras, no los mueve el viento, se guarecen de huracanes y ciclones, les faltan raíces para afrontarlos, son puro tallo... No me comparéis una gallina con un almendro” (p. 114).

PASTICHE Y PARODIA

El pastiche de *Manuscrito Cuervo* se halla todo contenido en el frontispicio del texto y lleva un sello inconfundible: el cervantino, lo que significa que este relato se define en primer lugar en su relación con el *Quijote* y, por extensión, con la estética del barroco. Se trata, pues, de una imitación-

³⁰ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 177.

³¹ *Ibid.*, p. 175.

homenaje al acto enunciativo de la novela de Cervantes con su complejísimo juego de filtros narrativos³².

Hay un editor, prologuista y anotador que responde al nombre de J. R. Bululú y que aparece con el título de cronista; hay un traductor que lleva una máscara onomástica aubiana: Aben Máximo Albarrón; y hay, claro, un narrador, Jacobo, muy manipulado por la instancia superior del autor implícito, unida como por cordón umbilical al autor histórico. Ordenadas jerárquicamente tenemos, pues, cuatro instancias textuales: autor implícito, editor, traductor y narrador³³. Por supuesto, las tres últimas instancias constituyen máscaras carnalescas del autor implícito-histórico en la orquestación de la estrategia satírico-irónico-paródica del texto.

Como podemos constatar, si en “Enero sin nombre” los hilos de la ironía eran invisibles, puesto que allí la ironía se daba exclusivamente como distancia crítica implícita, en *Manuscrito Cuervo*, texto metaficcional que muestra las costuras de su hacer, hallaremos un circuito irónico—explícito en la página titular— con posteriores ramificaciones paródicas. Lo cual nos lleva a detenernos con cierta extensión en el prólogo de J. R. B., pues allí tiene lugar la instalación autorial del dispositivo irónico.

En primer lugar vemos a este doble del autor desarrollar a su manera el subterfugio del manuscrito encontrado y situar con absoluta precisión el *locus* donde dicho texto se genera, se “escribe”: el campo de concentración de Le Vernet d’ Ariège —“Vernette”, p. 46—, donde Max Aub estuvo internado dos veces, en 1940 y 1941, antes de su salida hacia México. Aunque, como ha señalado José María Naharro-Calderón, *Manuscrito Cuervo* no haya de ser considerado “memoria autobiográfica”³⁴, el vínculo entre autor y prologuista en torno a la experiencia vivida representa un indicio paratextual irrefutable y suficiente de “pacto autobiográfico”, para decirlo con Philippe Lejeune³⁵. Por consiguiente, en este primer juego de espejos irónico el autor se las agencia para situar oblicuamente la dimensión menipea de “la idea en el mundo” en el aquí y ahora testimonial.

³² El mismo procedimiento es empleado en otro importantísimo texto de Aub, “Pequeña historia marroquí”, de *Ciertos cuentos*.

³³ Mi análisis, aunque personal, recorta necesariamente aspectos del magistral estudio narratológico de J. A. PÉREZ BOWIE, *op. cit.*, pp. 23-28.

³⁴ JOSÉ MARÍA NAHARRO-CALDERÓN, Epílogo: “De «Cadahalso 34» a *Manuscrito Cuervo*: el retorno a las alambradas”, en Max Aub, *Manuscrito Cuervo. Historia de Jacobo*, Biblioteca “Max Aub” 7, Segorbe, 1999, p. 227.

³⁵ PHILIPPE LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, Paris, 1975.

El giro hacia la parodia comienza con la devaluación del productor del discurso, el cuervo amaestrado de Le Vernet, “cuya mayor habilidad consistía en posarse en las tapaderas de las tinas repletas de las evacuaciones, propias y ajenas” (p. 46). Relación escatológica que, de hecho, no sólo rebaja al personaje, sino que además incorpora metafóricamente al “naturalismo de bajos fondos” de la menipea³⁶.

Por esa fisura carnavalesca penetrará la visión ambivalente del cuervo, la cual se mueve en dos direcciones: en una se revela capaz de decir con lucidez la irracionalidad del comportamiento humano e incluso, en momentos de indignación autorial, de denunciar la realidad concentracionaria³⁷; en la otra, el cuervo es sometido a un tratamiento irónico, y ya paródico, que hace de él un pseudoinvestigador, puesto que lo que somete es un simple “borrador del libro publicado en lengua corvina” y su índice “promete más de lo que el texto da” (p. 47). Estrategia discursiva que muy tempranamente Ignacio Soldevila supo ver como parodia del discurso erudito antropológico³⁸, y que Pérez Bowie ha desarrollado —teniendo en cuenta la investigación de fallido resultado final del cuervo y su aberración racionalista de tomar lo particular por lo general— como fracaso de la escritura³⁹. Por mi parte, en el punto siguiente, situándome en un más acá de la hipótesis de Pérez Bowie, trato *Manuscrito Cuervo* como parodia del realismo.

LA TEMÁTICA MANIACAL

El cuervo pertenece sin lugar a dudas a la rica galería de locos de la literatura. Aunque con un desarrollo obviamente grotesco, presenta concomitancias con don Quijote por su mezcla de lucidez y locura y su visión distorsionadora y esquizofrénica de la realidad. Pero Jacobo pertenece más propiamente a otra estirpe, la del *philosophus gloriosus* de la sátira menipea.

Aunque Bajtín ha visto con pertinencia la decisiva proyección en los géneros cómico-serios del personaje del sabio o del ideólogo⁴⁰, quien nos permite explotar la potencialidad paródica del mismo es Frye cuando

³⁶ BAJTÍN, *op. cit.*, p. 162.

³⁷ PÉREZ BOWIE, señala al respecto que “pese a todos los filtros distanciadores” Aub no puede controlar su desprecio hacia “algunos individuos que formaban parte de la población del campo” (*op. cit.*, p. 30).

³⁸ IGNACIO SOLDEVILA DURANTE, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973, p. 156.

³⁹ PÉREZ BOWIE, *op. cit.*, pp. 32-34.

⁴⁰ BAJTÍN, *op. cit.*, pp. 157, 161, 162.

asocia un discurso, el fárrago enciclopédico de la sátira menipea, con su utilización irónico-satírica respecto al *philosophus gloriosus*. Subrayemos que en Bajtín la menipea posee como particularidad más importante “el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra, y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esa verdad”⁴¹. Pues bien, en nuestra hipótesis Jacobo es ese sabio bajtiniano en busca de la verdad (“Es evidente que el propósito de Jacobo fue escribir un tratado de la vida de los hombres para aprovechamiento de su especie”, p. 47), pero en tanto que *philosophus gloriosus*, dicha búsqueda, encarnada verbalmente en el fárrago enciclopédico de su “tratado”, es infructuosa y repercute entonces en la economía semántica del texto, creando una serie de opciones de interpretación paródica en la órbita del nihilismo y, entre ellas, *Manuscrito Cuervo* como parodia del realismo, de los discursos racionalistas en general o incluso de la operación escritural.

He de atenerme a la primera de estas posibilidades, hipótesis a mi entender pertinente, considerando no sólo lo evidente, es decir, que Max Aub se desempeña en el campo estético, sino sobre todo que este escritor, con las vivencias que le son propias, se halla enfrascado en la década de los cuarenta en un enfrentamiento con la escritura para trascender el realismo. Para ello he de activar dos nociones, una eminentemente narratológica, el narrador infidente, la otra de concepción estético-filosófica, la condena que hace de la imaginación y de la fantasía el *philosophus gloriosus* de *Manuscrito Cuervo*.

El concepto de narrador no fidedigno o infidente, como se sabe, proviene de Wayne Booth en su célebre *The rhetoric of fiction*, de 1961. Aunque el narratólogo norteamericano es plenamente consciente del carácter embrionario de su definición, lo cierto es que capta apropiadamente la problemática de la infidencia al apuntar que no se trata tanto de una cuestión de mentir, sino de equivocación de ese narrador *unreliable*: “the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him”⁴².

Y es esto, en efecto, lo que ocurre en *Manuscrito Cuervo*: Jacobo, apoyado en discursos de la “objetividad”, se cree dotado de una capacidad absoluta para describir el mundo humano, pero implícitamente sus premisas se revelan inapropiadas, falsas. La parodia implícita del

⁴¹ *Ibid.*, p. 161.

⁴² WAYNE C. BOOTH, *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 1973, p. 159.

realismo me parece obvia, ya que en su forma pura, genética o naturalista, como quiera que desee llamársele, el realismo pretende expresar la realidad desde una sacrosanta objetividad, cuestión vista con toda claridad por Aub en su *Discurso de la novela* (cf. *supra*). En *Manuscrito Cuervo*, por su parte, con la activación del mecanismo de la narración infidente, la parodia del realismo cristaliza de manera excepcionalmente eficaz como subversión de la instancia desde la cual se organiza la pretendida objetividad, ya que se destruye desde adentro la cohesión y la transparencia de la información, valores perseguidos por el discurso realista, según Philippe Hamon⁴³.

Y, de forma aún más pertinente al texto de Aub, el crítico francés apuntará el borrado de la instancia de enunciación a que aspira el discurso realista “sous peine d’introduire dans l’enoncé un brouillage, un «bruit», une inquiétude (qui parle? que veut dire l’auteur? pourquoi intervient-il?”⁴⁴. De más está decir que el autor implícito de *Manuscrito Cuervo* echa a rodar por tierra semejante utopía realista y crea un circuito de “ruidos” en que queda atrapado y desenmascarado el desprevenido narrador.

La búsqueda de objetividad del cuervo y su realismo programático son absolutamente coherentes con su visión estética global opuesta a la imaginación y a la fantasía. Semejante condena, en definitiva, no es sino la otra faz que asume su reduccionismo racionalista. Más que en los apartados del texto así titulados, “De la imaginación” (p. 93) y “De la fantasía” (p. 113), será en “De mi método, y algunas generalidades” donde quede mejor configurado el saber puramente externo, aparential del cuervo:

Todo cuanto describa o cuente ha sido visto y observado por mis ojos, escrito al día en mis fichas. Nada he dejado a la fantasía —esa enemiga de la política— ni a la imaginación —esa enemiga de la cultura. Todos los hechos aquí traídos a cuenta no lo son por mi voluntad, sino porque así sucedieron. He rechazado todos los relatos que me pudieran parecer sospechosos aunque el informador me mereciera crédito. He procurado seguir el procedimiento más riguroso posible (p. 58).

⁴³ PHILIPPE HAMON, “Un discours contraint”, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris, 1982, p. 134.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 139.

La literatura que propugna el cuervo, con su parodia de la mimesis literaria y su destierro de la invención –rasgos que, por cierto, parecen apuntar a un infrarrealismo como el socialista⁴⁵– es denegada por el realismo trascendental teorizado por Max Aub y, aún más radicalmente, por su práctica artística en el texto que narra el propio Jacobo. Efectivamente, este policía del realismo más insustancial jamás pudiera haber imaginado un texto como la sátira menipea a la que él presta su voz manipulada: una mezcla feliz de fantasía milenaria y de realismo vivo.

FRANKLIN GARCÍA SÁNCHEZ

Trent University, Canadá

⁴⁵ NAHARRO-CALDERÓN hace la misma lectura, *op. cit.*, p. 224.

ADRIÀ GUAL Y MARGARITA XIRGU:
LA RECEPCIÓN DE *LA CAMPANA SUBMERGIDA*
DE GERHART HAUPTMANN EN EL TEATRE ÍNTIM

A pesar de los esfuerzos de una minoría, el teatro español de principios del siglo XX carecía de la calidad artística deseada. Hubo intentos de crear un teatro poético¹, pero no es sino hasta los años 20 y 30 que éstos no dieron sus mejores frutos, con los dramaturgos Valle-Inclán, García Lorca y Alberti, el director Rivas Cherif y la actriz Margarita Xirgu. Esta última empezó su carrera en el teatro catalán de la época modernista, donde trabajó con Adrià Gual, otro de los principales renovadores de la escena catalana y española de los primeros años del siglo². En este ensayo se examina la colaboración entre los dos artistas mientras se iba conformando un horizonte teatral renovador.

Adrià Gual era elitista en su concepto de lo que debería ser el teatro. Y, a pesar de la visión progresista que se tenía de la escena barcelonesa en Madrid, él estaba muy poco satisfecho con ella, considerándola vulgar y populista en el sentido estricto de la palabra. En un ensayo escrito en 1911, Gual opinaba que “Barcelona’s caracteriza per una marcada tendencia a lo barato”, prueba de lo cual era su gran afición al cine³.

Para él, la renovación del teatro catalán no podría consistir sólo en escribir comedias nuevas, sino que requería una reforma a fondo que

¹ Véase JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*, Universidad, Murcia, 1993.

² Al igual que sus compatriotas catalanes, los dramaturgos Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol e Ignasi Iglésies, y el escenógrafo Manuel Fontanals, Gual era muy respetado en Madrid. Sobre los intentos de Rivas Cherif de conseguir que montara su Teatre Íntim en Madrid en 1923, véase ENRIC GALLÉN, “La reanudación del «Teatre Íntim» de Adrià Gual”, en DRU DOUGHERTY y MARÍA FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Tabapress, Madrid, 1992, pp. 165-173. Para más información sobre los contactos teatrales entre Madrid y Barcelona, véase DAVID GEORGE, *The theatre in Madrid and Barcelona, 1892-1936: Rivals or collaborators?*, University of Wales Press, Cardiff, 2002.

³ ADRIÀ GUAL, *Les orientacions: Estudi d’actualitat teatral catalana*, A. Artís Impresor, Barcelona, 1911, pp. 25-26.

abarcará todos los aspectos de la producción teatral⁴. Gual fue mucho más que un teórico, y puso en práctica sus teorías sobre la renovación teatral. En muchos sentidos era un *hombre de teatro* al estilo Gordon Craig, y un artista “completo” con el alcance interdisciplinar que este término se aplica a los modernistas. Era autor, director, escenógrafo, profesor, y fundador de la Escola Catalana d’Art Dramàtic, en 1913. Su Teatre Íntim, donde representó no sólo obras suyas y de otros dramaturgos catalanes contemporáneos, sino las de autores europeos clásicos y contemporáneos (entre ellos Sófocles, Shakespeare, Molière, Goldoni, Goethe, Ibsen, Hauptmann y Shaw) se inscribe por su calidad y envergadura en el horizonte internacional en el que figuran tentativas como el Théâtre de l’Œuvre de Lugné-Poë o el Teatro de Arte de Moscú. Introdujo innovaciones técnicas en el teatro: por ejemplo, bajó las luces durante la actuación, algo que no se vio en los teatros madrileños hasta unos años más tarde⁵.

GUAL Y HAUPTMANN

Uno de los dramaturgos renovadores más representados por Gual fue el alemán Gerhart Hauptmann. El simbolismo alemán tuvo una especial resonancia dentro del modernismo catalán, y Hauptmann, junto con Ibsen, fueron los dramaturgos europeos contemporáneos que más influencia ejercieron en Cataluña⁶. Un autor de este estilo, que empleaba leyendas populares sin ser populista, y que ofrecía un hondo sentimiento poético, había de ser muy del gusto de Gual, embarcado en búsquedas similares. Según Gual, conocieron a Hauptmann sobre todo a partir de puestas en escena de sus obras. Resalta sobre todo los logros de Antoine, en su *Œuvre*, que contrasta con “els ensopiments d’un tal «teatre català», on els minsos esforços es morien així i tot de consumpció d’ànima, i les primeres inquietuds d’Ignasi Iglésies a penes si hi trobaven ressó”⁷. En

⁴ En este sentido —y en muchos otros— Gual era un típico modernista. Como explica JOAN-LLUÍS MARFANY, “el Modernisme... no era un corrent artístic o literari, sinó un procés global de renovació de la cultura” (*Aspectes del modernisme*, Curial, Barcelona, 1978, p. 60).

⁵ Sobre los valores artísticos que inspiraron a Gual en su desarrollo de un teatro “alternativo”, véase CARLES BATLLE I JORDÀ, *Adrià Gual (189-1902): per un teatre simbolista*, Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l’Abadía de Montserrat, Barcelona, 2001.

⁶ Un estudio especialmente valioso de este tema es MARISA SIGUAN, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, P.P.U., Barcelona, 1990.

⁷ ADRIÀ GUAL, *Mitja vida de teatre*, Aedos, Barcelona, 1960, p. 40.

sus memorias, Gual reconoce lo que representaban para él Hauptmann e Ibsen: “Calia que Ibsen i Hauptmann aportessin a les nostres representacions el seny i els guiatges de les modernitats aleshores consentides”⁸.

Gual representó un total de seis obras de Hauptmann en el primer decenio del siglo xx: *Els teixidors de Silèsia* (1902), *L'ordinari Henschel* (1902), *L'assumpció d'Hannele Mattern* (1905), *La campana submergida* (1908), *Rosa Bernd* (1908), y *La pobra Berta* (1909). Quizás la más conocida sea la primera, considerada como una de las obras emblemáticas del naturalismo en el teatro y una denuncia de las condiciones infrahumanas sufridas por los trabajadores en las fábricas textiles de Alemania. En sus memorias, Gual analiza los problemas que tuvo con su interpretación del drama. Se veía entre la espada y la pared: por una parte necesitaba conseguir suficientes abonos por parte del público y por otra no quería traicionar los valores de su Teatre Íntim, que “venia a fer el que no feien les empreses comercials o no tenia raó d'existir”⁹. Además, en el clima político crispado de Barcelona a principios del siglo xx, era seguro que la obra produciría fuertes reacciones. Según Gual, la posición más contraria a su montaje vino de ciertos sectores de la izquierda que le acusaron de no respetar la obra original de Hauptmann¹⁰. Hay que recordar que había grupos teatrales obreros aficionados en Barcelona, a veces relacionados con los anarquistas y que la misma Margarita Xirgu, protagonista de *La campana submergida*, así como de otras obras de Gual, hizo el papel principal en un montaje de *Thérèse Raquin* por el Círculo de Propietarios de Gracia en 1906¹¹.

Gual estaba dispuesto a aventurarse en sus representaciones de Hauptmann. Su montaje de *L'ordinari Henschel* en diciembre de 1904 siguió a otro muy popular de la compañía italiana del célebre actor Ermette Zacconi en la misma ciudad¹². En sus memorias, Gual explica

⁸ *Ibid.*, p. 156.

⁹ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 174-175.

¹¹ Véase, por ejemplo, LILY LITVAK DE PÉREZ DE LA DEHESA, “Naturalismo y teatro social en Cataluña”, *Comparative Literature Studies*, Maryland, 1969, 279-302.

¹² Las giras de las compañías extranjeras en España eran muy comunes. Las compañías de los actores de la talla de Novelli, Zacconi y Grasso representaban obras no solamente italianas sino de dramaturgos españoles, catalanes y extranjeros. Por ejemplo, Novelli trajo *Spettri* de Ibsen a Barcelona en 1894, y Zacconi la montó en Barcelona y Madrid en 1901. Grasso representó *Juan José* de Joaquín Dicenta en Barcelona y Madrid in 1907, mientras que Rusiñol

cómo su puesta en escena difería de la del actor italiano: éste se basaba en las dotes del primer actor, “sense a penes coneixement i respecte dels tipus que interpretaven, refiats, només, dels seus magnífics dots de «primer actor»”¹³. Para Gual, esta concentración en el primer actor no era suficiente, pues privaba al público de los demás elementos de la obra. Según él, su montaje fue más completo¹⁴.

Este concepto de teatro demuestra claramente que Gual estaba mucho más cercano al teatro poético que al naturalista o realista, a pesar de escoger ciertas obras que normalmente son clasificadas más de realistas que de simbolistas.

LA CAMPANA SUBMERGIDA

Según Siguan, *La campana submergida* es “la obra de Hauptmann que alcanza un éxito más brillante, de momento en una representación privada y más adelante en su puesta en escena por Gual”¹⁵. Las primeras representaciones tuvieron lugar el 12 de mayo y el 12 de junio de 1902 en el salón de las señoritas Llorach. Gual le dedicó la última de cuatro sesiones del Teatre Íntim en el Teatre Romea, donde programó teatro extranjero entre diciembre de 1907 y febrero de 1908. Gual quedó satisfecho con su montaje de *La campana*, tanto con los actores (sobre todo de Margarita Xirgu y Ramon Tor) como con los trabajos del escenógrafo, del traductor y de la calidad de los vestuarios, confeccionados en casa del director¹⁶.

Margarita Xirgu ya empezaba a ser conocida como actriz, aunque todavía no había alcanzado la fama que la convertiría en primera actriz y en titular de su propia compañía. Sin duda, ella debe lo suyo a Gual, por haberla ayudado a lanzar su carrera. Sin embargo, las relaciones

escribió *Llibertat!* para Italia Vitaliani, que la estrenó en una traducción italiana en Barcelona en 1901. Queda claro que el público barcelonés estaba bien acostumbrado a presenciar teatro extranjero. Sobre las giras de las compañías italianas en España, véase LIDIA BONZI & LORETO BUSQUETS, *Compagnie teatrali italiane in Spagna (1885-1913)*, Bulzoni, Roma, 1991.

¹³ *Mitja vida de teatre*, p. 166.

¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵ MARISA SIGUAN, *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, P.P.U., Barcelona, 1990, p. 113.

¹⁶ *Mitja vida de teatre*, p. 209.

entre ellos no eran siempre fáciles¹⁷. Es indudable que las ambiciones de la Xirgu se extendían más allá del Teatre Íntim, y provocó hostilidad en ciertos sectores teatrales de Barcelona, principalmente entre los que defendían la necesidad de desarrollar un teatro en lengua catalana, cuando abandonó la escena catalana y se instauró definitivamente en Madrid en 1913¹⁸.

Los dos escenógrafos del montaje, Salvador Alarma y Miquel Moragas, eran bien conocidos dentro de Cataluña. Entre muchas otras cosas, habían hecho la escenografía para el montaje que hizo Gual de *Juan Gabriel Borkmann* de Ibsen en el Teatre Íntim en 1903. Quizás la obra más famosa con escenografía de Alarma fuera *Terra baixa* de Àngel Guimerà¹⁹. El compositor de la música, Jaume Pahissa (1880-1969), y Salvador Vilaregut, el traductor, eran otras figuras bien conocidas dentro del modernismo catalán. Vilaregut participó ya en la representación en el salón de las señoritas Llorach en 1902 (Siguan, p. 91). Era colaborador asiduo en varias revistas y miembro fundador de *Joventut*. Asimismo fue fundador del Teatre Íntim y, como muchos otros barceloneses cultos de esta época (Gual incluido), fue un “fervorós wagnerià”²⁰. Más adelante, veremos la reacción crítica –en verdad bastante desigual– a la calidad de su traducción de *La campana submergida*.

Si *Els teixidors* se considera una de las manifestaciones máximas del naturalismo en el teatro europeo, *La campana submergida* es una de las obras emblemáticas de la vertiente simbolista de su autor. Presenta un constante juego, una yuxtaposición, entre el mundo humano y el de los espíritus. Aquél es representado por un pueblo alemán muy religioso y tradicional, situado al pie de una montaña, y cuyo máximo representante es el maestro Enrich, fundidor de campanas, y éste por una serie de personajes fantásticos que viven en la montaña: El Hombre del Agua,

¹⁷ Véase RICARD SALVAT, “Revisió necessària de les grans aportacions de Margarida Xirgu”, en *Exposició Margarita Xirgu 1888-1969*, Molins de Rei, noviembre-diciembre de 1988, p. 15.

¹⁸ Un ejemplo es el artículo de VILARÓ I GUILLEMÍ, “A propòsit del retorn de na Marguerida Xirgu”, *El Teatre Català*, 30 de mayo de 1914, pp. 357-358.

¹⁹ Un estudio excelente de la escenografía catalana es ISIDRE BRAVO, *L'escenografia catalana*, Diputació, Barcelona, 1986.

²⁰ ALFONSINA JANÉS I NADAL, *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, Fundació Salvador Vives Casajuana-Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1983, pp. 237, 239.

una bruja vieja, un fauno, elfos y, sobretodo, Rautendelein, “mitg noya, mitg criatura”²¹.

LA CAMPANA SUBMERGIDA Y EL MODERNISMO CATALÁN:
ILUSIÓN Y DESENGAÑO

Hay varios elementos de *La campana submergida* que están en consonancia con los valores artísticos de los modernistas catalanes. El conflicto entre el mundo humano y el de los espíritus, que acaba con la muerte de las ilusiones del protagonista, demuestra la imposibilidad de un contacto permanente entre los dos mundos, algo que hubiera encontrado ecos entre los modernistas.

La música, el baile y la escenografía son aspectos clave de la obra, y contribuyen al misterio de algunas de las escenas. La presencia de la música, por descontado, es una constante del teatro poético. Respecto al teatro modernista catalán, Fàbregas opina que “la música penetra als escenaris no com un complement del text, sinó com una part integrant de la proposta estètica que hom hi efectua; i prosa i vers s’alternen i es barregen en un mateix text, segons les seves necessitats internes ho aconsellin”²². Lo mismo ocurre con la escenografía²³.

En *La campana*, hay un constante juego de luz, fuego y agua, por ejemplo en la descripción de L’Home d’Aigua: “Per ells s’encenen fochs de joya: el martell es tot flama. Dotze mil llegues de claror!” (p. 43). La luna es una presencia constante y misteriosa, mientras que la yuxtaposición entre los mundos de realidad y fantasía se indica con cambios de decorado. Por ejemplo, en el Acto cuarto, la entrada de una niebla blanca sugiere que Enrich ha empezado un sueño (p. 103). Se resalta también la presencia de la Muerte, el personaje al que no se puede nombrar, típico del teatro simbolista, y que hace una de sus apariciones más célebres en *L’Intruse*, de Maurice Maeterlinck, cuyo montaje dentro de las Fiestas Modernistas de Sitges en 1892 representa la penetración del simbolismo no sólo en el teatro catalán sino en el español.

Más específicamente, hay semejanzas entre *La campana* y la famosa obra de Àngel Guimerà, *Terra baixa*. En ésta, la tierra baja está habitada por gente mezquina, sea el amo o los campesinos que dependen de sus favores, mientras que la tierra alta –habitada por el primitivo e inocente

²¹ GERHART HAUPTMANN, *La campana submergida*, trad. Salvador Vilaregut, Bartomeu Baxarias Editor, Barcelona, 1908, p. 9.

²² XAVIER FÀBREGAS, *Història del teatre català*, Millà, Barcelona, 1978, p. 173.

²³ *Ibid.*, p. 173.

pastor Manelic— se caracteriza por la pureza. La obra guimeraniana contiene un constante juego de contrastes entre las dos “tierras” y sus respectivos valores, y el dramaturgo idealiza la alta. En *La campana* hay un juego semejante, pero Hauptmann no idealiza ninguno de los dos mundos. En el Acto primero, Rautendelein le dice a Enrich: “Me sembra que tu no hi estàs pas fet a la montanya. Ets de la rassa d’aquestos homes petits que viuhèn en les valls” (p. 20). El mismo Enrich sufre una crisis de valores a raíz del accidente de su carro y su primer contacto con Rautendelein.

A primera vista parece que aquí estamos ante el contraste entre lo ideal y lo mundano, tan característico del modernismo catalán, que recibe una influencia importante del simbolismo alemán. El rechazo del mundo burgués-cristiano, así como la superioridad de un idealismo espiritual, es un tema constante de Santiago Rusiñol, sobre todo de sus primeras obras. Sin embargo, en *La campana* la idealización es más aparente que real. En el Acto 2º, al intentar persuadir a Enrich para que venga a su “tierra”, Rautendelein evoca un paraíso milenario y, al principio, es capaz de obrar su magia al rejuvenecer a un Enrich hundido por el fracaso de sus ideales y devolverle su visión perdida. Pero es incapaz de mantener el encanto, y es irreal creer que Enrich pueda vivir en el bosque con su nuevo “amor”. Se percibe una tensión constante entre el mundo cristiano y el de los duendes. La Bruja provoca al Rector de la siguiente manera, al llegar éste a su comunidad en su primera busca de Enrich que se ha “extraviado”:

Ja'l coneix jo'l sentit de la vostra xerrameca!... La terra no és més que una caixa de morts, y'l cel blau, no es més que la tapadora. Les estrelles no son més que forats, y'l sol, el forat gros, que s'obra al bell mitg del espay (pp. 36-37).

El Acto tercero termina con un largo y amargo diálogo entre el Rector y Enrich. Éste rechaza su fe cristiana y la sustituye por una fe en el mundo de los espíritus. En vez del Dios cristiano, adora el sol (p. 88), pero se ha convertido en una persona arrogante y egoísta, y de ninguna manera es su nueva “religión” superior a la tradicional cristiana. Cuando, al final del Acto cuarto y en el Acto quinto, rechaza su nueva “religión” de la misma manera que antes lo había hecho con la cristiana, acusa a la Bruja y a su gente de haber matado a su esposa. La suya es una crisis de identidad. Rautendelein también sufre un desengaño. Plenamente consciente de que ha perdido a Enrich, declara: “la ilusió's desfà com la

boira matinal!” (p. 142). Tales sentimientos se habían repetido muchas otras veces en la literatura simbolista y modernista.

Tanto para la gente del pueblo como para los habitantes del bosque es imposible cualquier contacto entre los dos mundos. Por consiguiente, la relación entre Rautendelein y Enrich es rechazada por ambos lados. Al final, Enrich se siente forastero tanto en su casa como entre las criaturas fantásticas: “Aqui dalt, als cims, també hi soch foraster, y això que també a casa meva!” (p. 118). Es castigado por su arrogancia, por abandonar a su esposa y por su creencia absurda de que es posible vivir de sus ilusiones. No obstante, hay un elemento de esperanza al final de la obra. Muere Enrich, pero la última acotación deja abierta la posibilidad de un posible futuro mejor: “*La rojor del sol ixent, clareja la escena*” (p. 144).

RECEPCIÓN DE LA OBRA

Habiendo situado *La campana submergida* en el contexto tanto de las corrientes literarias catalanas y europeas como de la trayectoria innovadora de Adrià Gual dentro del Teatre Íntim, completaremos nuestro estudio con un análisis de la recepción que recibió la obra cuando se estrenó dentro del programa del Íntim.

Para algunos críticos (véanse los ejemplos más adelante), los actores no estaban a la altura de la obra, cuya calidad no cuestionó ningún crítico. Para *El Correo Catalán* la obra en sí era encantadora: “arte exquisito e inmensa poesía”²⁴. J. Morató de *La Veu de Catalunya* se deshizo en elogios, considerándola una obra sublime, manifestación del teatro artístico, en la que se enfrentan el bien y el mal y donde, entre la belleza y el ambiente de sueño, acecha la muerte²⁵. La crítica más detallada, tanto de la calidad de la obra como de las deficiencias de la representación, fue la de Román Jori en *La Publicidad*. Para él, era “una obra de lucha del Hombre contra los hombres y contra la Naturaleza, contra el Destino y la Fatalidad”²⁶. Jori concuerda con Rodríguez Codolá, de *La Vanguardia*, al opinar que la mezcla de los mundos humano y de los espíritus es algo poco habitual en el teatro²⁷.

²⁴ *El Correo Catalán*, 1 de marzo de 1908, p. 2.

²⁵ *La Veu de Catalunya*, 29 de febrero de 1908 (edición de la mañana), p. 3.

²⁶ RAMÓN JORI, “Teatre Íntim: *La campana submergida*”, *La Publicidad*, 29 de febrero de 1908 (edición de la mañana), p. 1.

²⁷ M. RODRÍGUEZ CODOLÁ, “Teatre Romea: IV sesión del *Teatre Íntim*. Director: don A. Gual”, *La Vanguardia*, 29 de febrero de 1908, p. 9.

En *El País* del 23 de marzo de 1908, apareció un artículo del conocido autor italiano, Gabriel d'Annunzio, quien ofrecía su apoyo a la empresa de Gual, y alababa su trabajo de difusión e incluso de pionero: “Ésta es una orientación noble y digna de ser imitada... Felicitemos a Adriano Gual, pues a él le corresponde el honor de ser el primero en intentar que el público admire las bellezas de los dramaturgos contemporáneos”²⁸. Es interesante recordar que d'Annunzio felicitaba al Teatre Íntim por ofrecer entradas gratuitas a obreros. El mismo Gual se refiere a esta decisión en sus memorias en términos que, años más tarde, emplearían también Valle-Inclán o García Lorca en sus declaraciones:

Abans de començar la representació, jo vaig parlar breument amb el públic per tal de fer-los ofrena de l'acte, esforçant-me a evidenciar-los el meu interès referent al que se'n diu art popular. I era cosa de veure com aquell públic va escoltar i va aplaudir amb un respecte que veritablement commovia. Quan ens diuen: “El públic no vol el que està bé”, penseu que volen dir: “Volem explotar el públic pel seu punt flac”. Però el públic no sabrà mai si el que està bé li agrada o no, del moment que, sota pretext que no li agrada, no li ho donen. Decididament el temple és i serà sempre ple de mercaders²⁹.

Para *El Correo Catalán*, *La campana* “ha puesto término a las cuatro deliciosas veladas que Adrián Gual organizó en el Teatro Romea, con un éxito igual a los merecimientos de este infatigable director”. Para Jori, Gual “merece honores de héroe por haberse atrevido a poner esta obra en escena teniendo que luchar contra el ambiente del público y contra la disculpable torpeza de los artistas”. Es indudable que su crítica de la falta de preparación de los actores así como la falta de un público acostumbrado a obras de alta calidad reflejaba las opiniones del mismo Gual.

La reseña más crítica fue la de *L'Esquella de la Torratxa*, no sólo de *La campana* sino de toda la temporada³⁰. Asimismo, según *El Liberal* (Barcelona), ni las condiciones del teatro ni los actores estaban a la altura de la calidad de la obra, que era demasiado sutil, sublime e inmensa para ellos, “de ahí que la infinidad de grandezas de la obra se esfumasen, y que, a pesar de la verdad palpitante que vibra en la concepción y aun en

²⁸ GABRIEL D'ANNUNZIO, “Una obra de Hauptmann”, *El País*, 23 de marzo de 1908.

²⁹ *Mitja vida de teatre*, p. 210.

³⁰ *L'Esquella de la Torratxa*, 6 de marzo de 1908, p. 167.

el ambiente del drama, quedase *La campana submergida* casi siempre envuelta en nebulosidades y espejismos³¹.

En cambio, J. Morató de *La Veu de Catalunya* consideraba que Gual había dado “una hermosa vetllada”. Para *La Escena Catalana*, *La campana submergida* era una manifestación de la imposibilidad de que el hombre realice sus sueños imposibles³². Subrayaron las semejanzas entre la obra de Hauptmann y *Solness* de Ibsen. Detectaron la influencia de Wagner, sobre todo de *Tanhauser*, en ciertas escenas, la naturaleza sobrenatural de algunos personajes y el aire plástico de la mayoría de las escenas.

Como ya hemos comentado, Salvador Vilaregut era un wagneriano fervoroso. En 1904, el mismo Gual había dado una conferencia sobre “L’art escènic i el drama wagnerià” en la Asociación Wagneriana de Barcelona³³, y las ilustraciones para la traducción catalana de Salomé —la obra que dio fama nacional a Xirgu— fueron preparadas por dicha Asociación. De esta manera se aprecia la importancia del wagnerismo en el desarrollo relativamente temprano de un teatro poético en Barcelona. Por otra parte, la influencia de Ibsen fue señalada por Renato, en *El Noticiero Universal*³⁴. *La Escena Catalana* alabó el montaje, con la contribución plástica de los escenógrafos y la musical del compositor, que lo convertían en un ejemplo de espectáculo donde se buscaba una convergencia de distintas artes.

LA TRADUCCIÓN

Para *El Correo Catalán*, la traducción estaba hecha con cuidado, pero “adolece de la vulgaridad con que hace hablar al fauno, y que perjudica mucho la intensa poesía de algunas escenas”. *El Liberal* fue más crítico: “la frase suena muchas veces de una manera vulgar y desabrida”. M. Rodríguez Codolá de *La Vanguardia* afirmaba que la traducción no era siempre fiel a la original, y algunos trozos resultaban vulgares. Dichos tonos “desvirtúan el ambiente delicado que baña la conseja”. Hasta se habían cortado escenas enteras. Sin embargo, Rodríguez Codolá expresó su agradecimiento porque el traductor “se haya empleado en obra de tan

³¹ *El Liberal*, Barcelona, 29 de febrero de 1908, p. 2.

³² *La Escena Catalana*, año III, núm. 75 (7 de marzo de 1908: equivocadamente aparece la fecha del 7 de febrero), pp. 2-3.

³³ Puede verse ahora traducido en JESÚS RUBIO JIMÉNEZ, *La renovación teatral española de 1900. Manifiestos y otros ensayos*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1998, pp. 323-340.

³⁴ *El Noticiero Universal*, 1 de marzo de 1908, p. 1.

sentido valor literario”, y Renato, de *El Noticiero Universal*, declaraba que los reparos hechos por algunas frases “rudadas” o incluso “demasiado vulgares” no deberían disminuir nuestro agradecimiento de su excelente trabajo de traductor y de promotor de la serie de cuatro obras extranjeras. La crítica más positiva de la calidad de la traducción fue la de Jori, en *La Publicidad*. La encontraba “esmerada y correcta, adaptando fielmente a nuestra lengua todas las locuciones y modismos que tanto abundan en la producción de Hauptmann. Del diálogo, fresco y espontáneo, surge en la traducción todo el encanto de la poesía popular”.

EL TRABAJO DE LOS ACTORES

Éste fue el aspecto que más críticas negativas provocó, aunque casi todos los críticos vieron algo positivo en la actuación. Para *Diario de Barcelona*, Xirgu y los tres actores principales habían hecho bien su trabajo, pero el resto del reparto fue deficiente³⁵. La interpretación había sido “discretísima”, según Rodríguez Codolá de *La Vanguardia*. Para J. Morató de *La Veu de Catalunya*, era la mejor obra hasta entonces de Ramon Tor, al mismo tiempo que Xirgu “era la fada encisadora y magnífica, escampant poesía ab paraules y gestos”. *La Escena Catalana* recibió una impresión muy buena de tres de los actores (Jaume Borràs, Galceran y Tor), así como de tres actrices (entre ellas Xirgu). La crítica más clara de Xirgu la hizo Renato, de *El Noticiero Universal*. Elogió su interpretación en los Actos 1º y 3º, pero opinaba que en las escenas en que el hada se transforma en mujer, “le falta a la señorita Xirgu calor y pasión”. Aprobó la interpretación de los otros actores.

Como ya hemos visto, Jori criticaba la “torpeza” de los actores. Aunque trabajaron con inteligencia, les faltaba “vigor” por haberse formado en un “ambiente doméstico”. Censuró “dos lamentables tropiezos” de Jaume Borràs (hermano del gran actor Enric Borràs), que pasó todo el tiempo pendiente del apuntador. Tanto a Borràs como a Xirgu les faltaba la emoción de la obra. Ésta fue “discreta”, pero no se sentía identificada con su personaje, e hizo su papel con cierto “miedo”³⁶. Según Jori, cuando Xirgu salió al escenario en el tercer Acto, “puso todo

³⁵ *Diario de Barcelona*, 29 de febrero de 1908, pp. 2699-2670.

³⁶ La misma Xirgu defendía la actitud de no-identificación con los personajes: “fuera ya de la escena, nunca me he sentido en absoluto identificada con mis personajes. Ellos son ellos y yo soy yo. Por mucho que me seduzcan artísticamente, nunca se me ha ocurrido comportarme como ellos en la vida real” (DOMÈNECH GUANSÉ, “Toda una vida”, en *Margarita Xirgu: Crónica de una pasión*, Cuadernos El Público, 1988, núm. 36, p. 54).

su afán, de pudoroso recato, en cuidar que la falda no se levantara demasiado dejando en descubierto el tobillo”. Se equivocó, ya que

las ondinas son muy inocentes hasta cuando dejan ver la gracia de su cuerpo, Srta Xirgu, y cuando nos entregamos al arte, si es que queremos que el arte nos dé vida, debemos darle toda la vida en cuerpo y alma. Por no mostrar un poco de pierna la Srta sacrificó un bello ademán.

Resulta muy irónica esta crítica, dado el escándalo que pocos años después provocó la Xirgu con su representación de Salomé, en la obra de Oscar Wilde, e incluso por salir descalza al escenario en *Marianela*, en la adaptación de la novela de Pérez Galdós por los Hermanos Álvarez Quintero, sin olvidar los escándalos de mucha más envergadura de sus famosos montajes de Valle-Inclán y García Lorca en los años 30, aunque en estos casos las razones fueran sobre todo de índole política.

LA ESCENOGRAFÍA Y LA MÚSICA

Como ya hemos comentado, éstos eran elementos claves del teatro poético en general y del teatro modernista catalán en particular, y la mayoría de los críticos alabaron su presencia en *La campana submergida*. Para *El Correo Catalán*, la música para arpa de Pahissa realzaba el ambiente, Moragas y Alarma pintaron una “hermosa decoración de bosque de abetos que contribuyó mucho a lograr un ambiente de poesía”. Jori se refirió a las “melodías exquisitas” de Pahissa, y escribió con entusiasmo de los decorados de Alarma y Moragas. Tanto *Diario de Barcelona* como *La Vanguardia* aplaudieron a los escenógrafos. Renato, de *El Noticiero Universal*, elogiaba la escenografía, así como los trajes, diseñados por el mismo Gual.

En definitiva, a pesar de los fallos comentados por algunos críticos, sobre todo en la interpretación, la recepción crítica y del público de *La campana submergida* fue positiva. El resumen más equilibrado fue quizás el de Jori:

A pesar de la gran frialdad que a veces se sentía en el escenario, de la escasa emoción de los actores, la obra por su grandeza magnífica entusiasmó al público que aplaudió fervorosamente al final de cada acto, obligando a salir al palco escénico, merecidamente, al traductor señor Vilaregut y al director Sr. Gual.

El montaje de Gual de *La campana submergida* resulta así importante por varios motivos. Encaja perfectamente dentro de su programa reformador del teatro, tan característico del espíritu renovador e internacional del modernismo catalán. Siempre muy exigente, Gual era un crítico constante del teatro de Barcelona y del público burgués que asistía a la mayoría de los espectáculos. Deseaba cambiar el “ambiente doméstico” (para citar a Jori) reinante, y pretendía ampliar sus horizontes representando obras de calidad como *La campana*. Varios críticos se mostraron conformes con su tarea, aunque, irónicamente, la complejidad del drama de Hauptmann puso en evidencia las deficiencias de los actores catalanes. Ninguno de éstos convenció totalmente a los críticos, incluida Margarita Xirgu. El hecho de participar en una obra extranjera de calidad y exigente sería una característica de toda su carrera, pero, a juzgar por la opinión de la prensa, todavía no había adquirido la madurez necesaria que le permitió desempeñar sus grandes papeles de los años 20 y 30.

DAVID GEORGE

University of Wales, Swansea

FRANCOFILIA Y FRANCOFOBIA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XIX

Vista desde el siglo XXI la obsesión española por Francia y por lo francés –obsesión que se intensificó con la llegada de la dinastía borbónica a principios del siglo XVIII– es un fenómeno fácil de comprender. Es natural que los nuevos reyes, con sus nuevas ideas, nuevas costumbres, nuevos trajes, nueva arquitectura y nuevos conceptos filosóficos inspiraran tanto la admiración como la ansiedad por parte de los españoles, acostumbrados éstos al carácter lúgubre y a la austeridad de la dinastía de los Habsburgo. La dicotomía (admiración *vs.* ansiedad) de la recepción de los franceses ha sido tema de admirables estudios escritos por los investigadores que se han preocupado por la recepción de lo gálico en el ámbito español. ¿Es Francia modelo de cultura o modelo de frivolidad? ¿País aliado o vecino invasor? ¿Representante de lo nuevo o defensor de lo más antiguo? ¿Beneficioso o perjudicial?

Los debates desencadenados por la llegada de los Borbones se desplegaron en los cafés, periódicos, libros y tertulias a lo largo del siglo XVIII. También se ven, y con mucha claridad, en el teatro. Francia y lo francés son referencias geográficas, sociales (de clase, de moda), literarias e históricas. Dramaturgos como Ramón de la Cruz¹, González del Castillo, Zavala y Zamora, Comella², Moratín padre y Cañizares captaron en sus obras la creciente inseguridad que sentían sus paisanos ante la dominación de Francia en tantos aspectos de la cultura y la política españolas. En momentos de intensa hostilidad entre las dos naciones –y hubo muchos– se prohibió tajantemente hasta la mención de Francia en la prensa

¹ Cruz, especialmente, tiene una serie de sainetes que se acercan al tema de la moda y de lo francés: *Los alcaldes de Novés*, *La bella madre*, *El chasco de los aderezos*, *La civilización*, *Los escofiteras*, *El hospital de la moda*, *La petimetra en el tocador*, *Los propósitos de las mujeres*, etc.

² ANA CRISTINA TOLIVAR ALAS comenta este problema en “Comella y las tragedias bíblicas de Racine: «Atalía»”, en FRANCISCO LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 379-388. Véanse también los estudios de REBECCA HAIDT, “The name of the clothes: *Petimetras* and the problem of luxury’s refinements”, *Dieciocho*, 23 (2000), núm. 1, 171-75, y “A well-dressed woman who will not work: *Petimetras*, economics, and Eighteenth-Century fashion plates”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 28 (2003), núm. 1, 137-157.

periódica, como prueba la *Novísima recopilación* del 7 de junio de 1793, que prohibía insertar en suelto o en libro “noticias algunas, favorables o adversas, de las cosas pertenecientes al reino de Francia”³. Esta ansiedad sigue teniendo un impacto importante en el teatro español del siglo XIX y sobre ella versará esta ponencia.

Lo que vamos a ver, al estudiar un grupo representativo de obras dramáticas del siglo XIX español, es una auténtica ambigüedad para con el vecino del norte de los Pirineos. Claro, algunas obras presentan una “Francia *lite*”, es decir, contienen una ambientación ligeramente francesa que tiene poco que ver con el argumento de la comedia (por ejemplo, *El marinero o un matrimonio repentino* de Vicente de Lalama, representada en 1837 en el teatro de la Cruz⁴) o incluyen el uso de personajes con nombres franceses que no afectan en absoluto al desarrollo de los temas o de la estructura de la obra. En algunas obras se hará mención de un lugar o de un producto francés que sirve como punto de referencia para el espectador, a veces para provocar la risa⁵. Estas referencias triviales no nos interesan aquí. Pero en otras muchas obras los dramaturgos pintan personajes franceses como tipos elegantes y bien educados, conspiradores y manipuladores, individuos que intentan mejorar el nivel cultural de España, o individuos cuya afición a la cultura francesa se ve como una amenaza para lo autóctono español. Veremos cómo el enfrentamiento ideológico entre los españoles y los franceses, o, por lo menos la idea de lo que son y lo que hacen los franceses confeccionada por algunos dramaturgos españoles de estos años, determina y moldea una actitud pública, lo cual nos permitirá llegar a unas conclusiones específicas sobre la representación de los franceses en el teatro español decimonónico.

³ De Lucienne Domergue, *Le livre en Espagne au temps de la Révolution Française*, Université, Lyon, 1984, p. 272; cit. por JOSÉ CEBRIÁN, *Desde el siglo ilustrado*, Universidad, Sevilla, 2003, p. 66.

⁴ VICENTE DE LALAMA, *El marinero o un matrimonio repentino. Comedia en un acto, imitada de la ópera cómica del mismo nombre*, Vicente de Lalama, Madrid, 1837.

⁵ Entre otros muchos ejemplos se pueden citar Manuel Bretón de los Herreros, *El pelo de la dehesa*, José Repullés, 1844; León Unturbe y Conte, *La hija de las olas. Drama original, en un prólogo y dos actos, en prosa*, Pedro Abienzo, Madrid, 1881; o Eduardo Malvar y Benito Chas de Lamotte, *El crimen de Faverne, drama en cuatro actos y en prosa*, José Rodríguez, Madrid, 1886.

Desde las primeras interpretaciones de Napoleón y José Bonaparte que se dieron en los teatros madrileños durante la Guerra de la Independencia⁶, hasta las visiones de la historia francesa elaboradas en la última década del siglo, Francia y lo francés sirven como metáfora (y espejo) del estado de auto-análisis español. España se ve, se comenta y se analiza al interpretar lo francés; se evalúa al poner en las tablas las costumbres, figuras históricas y modas de su vecino ultra-pirenaico; se entiende con más claridad y profundidad al sobreponer una imagen de lo foráneo sobre el modelo indígena que se está desarrollando. Son muchos los títulos, pero me limitaré a unos cuantos ejemplos que son, a mi modo de ver, significativos.

Al comenzar el siglo, es una dramaturga la que ve con más perspicacia la relación conflictiva que existe entre España y Francia, es decir, el conflicto que existe entre las costumbres españolas y las costumbres francesas. María Rosa Gálvez de Cabrera presenta, en *La familia a la moda* (1805)⁷, una dicotomía: el ama de casa apegada a las últimas modas francesas, descuidada y frívola (Madama Pimpleas) *versus* una señora emblemática de la antigua tradición española y respetuosa de las costumbres de su patria chica (la viuda doña Guiomar). Esta dicotomía no puede ser más obvia desde el principio de la comedia: Teresa, la criada de Madama Pimpleas, sale “*ridículamente* vestida a la francesa” mientras que Guiomar sale “*ricamente* vestida a lo antiguo” (énfasis añadido). Cuando sale por fin Madama, en la última escena del primer acto, lo hace “vestida con un *descuido* elegante”. La batalla está entablada.

Y esa batalla se centra en la educación de los hijos del hermano de Guiomar, don Canuto, y de la herencia que puede dejarles la rica viuda aragonesa. Según su perspectiva, la frivolidad de Madama, de don Canuto y de su hijo Faustino perjudica el bienestar económico y la estabilidad de la familia, microcosmos –se entiende– de la sociedad. Madama representa la falsa nobleza de títulos, de ocio, de afición a la moda, del gasto trivial, de la educación extranjera, en fin, de las ideas de más allá de los Pirineos. Se levanta tarde, descuida la casa, pierde dinero en el juego, y quiere que su hija Inés se case con el superficial marqués porque, como doña Irene

⁶ Véase EMMANUEL LARRAZ, “La satire de Napoleón Bonaparte et de Joseph dans le théâtre espagnol: 1808-1814”, en *Hommage à André Joucla-Ruau*, Université de Provence, Aix-en-Provence, 1974, pp. 125-137, y DAVID T. GIES, “Hacia un mito anti-napoleónico en el teatro español de los primeros años del siglo XIX”, en ERMANNÒ CALDERA (ed.), *Teatro político spagnolo del primo Ottocento*, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 43-62.

⁷ MARÍA ROSA GÁLVEZ DE CABRERA, *La familia a la moda*, ed. René Andioc, Universidad, Salamanca, 2001.

en *El sí de las niñas* (comedia con la que tiene esta obra muchos puntos de contacto), ella misma se beneficiará de dicho matrimonio. Como le dice al marqués: "...esa mocosa/ estando rica, os sirviera/ de algo, y más tono me diera/ a mí siendo vuestra esposa" (vv. 855-858). Faustino, producto de la mala educación francesa, es grosero, irrespetuoso y misógino. Como dice Guiomar,

Bien veis su mala crianza:
 ¿dónde con ella ha de ir?
 ¿Dónde, por sus groserías
 piensen, y sus malos modos,
 que los españoles todos
 son brutos con picardías?
 No; ni será mi heredero
 mientras, según mi intención,
 no sea su educación
 del modo que yo la quiero
 (pp. 191-192).

Guiomar, al contrario, simboliza la auténtica nobleza de carácter y de valores antiguos; es una mujer recta y moral, dedicada, religiosa, segura de sí misma e inteligente. Medita hondamente las cosas antes de actuar (por ejemplo, ha venido a Madrid desde Asturias antes de testar para ver cómo son sus sobrinos). Pero por ser de Asturias, por ser de provincias, su familia en Madrid la considera "tosca figura" (p. 162) y poco culta. Guiomar se saldrá con la suya al final, porque como viuda rica, tiene el poder de decidir el futuro de la familia, que es, según nos explica, una "familia a la moda" que componen "un jugador,/ con una esposa insolente/ y un muchacho impertinente,/ que sufrirlo causa horror" (p. 223). Ha triunfado España, es decir, han triunfado los antiguos valores españoles, sobre la invasión de la frivolidad francesa.

Esta dicotomía entre lo "bueno" español y lo "malo" francés domina el teatro español durante todo el siglo diecinueve. Se ve en varias formas, a veces directamente (la presencia de un personaje malvado y, naturalmente, francés) y otras veces más discretamente (la alusión a un producto francés, la sugerencia de una influencia nefasta del norte de los Pirineos, la yuxtaposición de figuras históricas para representar cualidades supuestamente nacionales). Los ejemplos se acumulan. Veamos.

La preocupación por lo francés se observa en los años 1820 y 1830 primero a través de la preocupación por los melodramas, las obras

revolucionarias de Dumas y Hugo y traducciones de éstas⁸ que marcaron la tensión que existe entre lo “español” y lo “extranjero”, tensión perfectamente captada en los artículos de Larra⁹. Luego, en la década de los 40, vuelve a surgir esa tensión en varias obras escritas por Zorrilla, Asquerino y otros dramaturgos que tenían conciencia de que la nación –concepto fluido, “inventado” (según Benedict Anderson¹⁰)– estaba en juego. Bretón, el dramaturgo más prolífico de su tiempo, publica en 1843¹¹ *Un francés en Cartagena* en la que Cipriano insiste en casar a su hija Dolores con un francés. “Por qué tanto interés/ en entregarme a un francés?” –pregunta ella– “¿No hay ya mozos en mi tierra?” (p. 5). Don Cipriano le contesta con una breve lección histórica y una defensa muy animada del país vecino:

El ser de tu gusto o no
 es lo que más interesa,
 y mas que sea francesa
 la cuna que le meció.
 En circunstancias muy críticas
 y con la vida en un trís
 me arrojaron del país
 mis opiniones políticas.
 ¡Fatal año veintitrés,
 fatal nuestra desunion
 y fatal la intervencion
 del ejército francés!
 A los hijos de Numancia
 ella trajo el despotismo...
 Mas la Francia no es lo mismo
 que el gobierno de la Francia.
 ¡Cuántos, de aleve sicario
 salvando apenas la vida,
 hallaron grata acogida

⁸ Véase ROBERTO DENGLER, “El drama romántico francés en Madrid (1830-1850)”, en FRANCISCO LAFARGA (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, 1989, pp. 307-316.

⁹ Véase BENJAMIN KLOSS, “La imagen de Francia en los artículos de Mariano José de Larra”, *Iberorromania*, 56 (2002), 82-105.

¹⁰ BENEDICT ANDERSON, *Imagined communities. Reflections on the origins and spread of nationalism*, 2nd ed., Verso, New York, 1991.

¹¹ MANUEL BRETÓN DE LOS HERREROS, *Un francés en Cartagena, comedia en dos actos*, José Repullés, Madrid, 1843.

en su suelo hospitalario!
 Entonces de alguna estrella
 benigna el próspero influjo
 sano y salvo me condujo
 a las playas de Marsella

(p. 6).

Así, don Cipriano reconoce y defiende el trato recibido en Francia de los españoles exiliados por la política opresiva de Fernando VII. Sin embargo, Dolores protesta: “¡Son tan diferentes/ sus costumbres y las nuestras!” (p. 7), a lo que contesta su padre que estos franceses son diferentes, porque “deliran/ por todo lo que es de España” (p. 8). Gustavo, el futuro novio, estudia el español, o sea, según Bretón, un “buen” francés es aquel que se piensa convertirse en español. Pero Gustavo llega a ser objeto de burla por su pronunciación fracturada del español, su mezcla de las dos lenguas, su deseo de desayunar “gaspacho/ con del pemiento y tomata” y olla podrida (“con del choriso e morsilla/ e garbanso de Castilla”) y, sobre todo, su idea de las costumbres de España, aprendida en las comedias de los “Mojretós y Caldejrones” (por ejemplo, cómo seducir a una mujer). O sea, la mala interpretación es mutua, según Bretón —ni los españoles comprenden a los franceses, ni viceversa— pero Bretón tiene interés en defender a su propio país de la mala interpretación que ha sufrido en Francia desde los tiempos de Masson de Morvillers. Dice: “Su ignorancia le disculpa/ .../ Como todos los que llegan/ aquí de allende los montes/ pireneos, vendrá lleno/ de estrañas preocupaciones...” (p. 21). Dolores (o “Dolojres” para Gustavo) le ve como otro personaje de una tragedia romántica de Dumas, una Antony femenil que viene a “empañar el lustre / de mi virtud” (p. 24). Gustavo, con su deseo de españolizarse, se viste de majo, mientras Dolores, con su deseo de ser más elegante, se viste un traje traído de París. La mala comprensión sigue. Gustavo es más español que los propios españoles, vestido de majo y cantando boleros. Dolores insiste:

Señor mío, usted se engaña
 si juzga en sus devaneos
 que gustan de esos jaleos
 las señoritas de España.
 Yo blasono de patriota,
 mas no sé bailar, ni quiero,
 la cachucha ni el bolero,
 el fandango ni la jota

(pp. 34-35).

Obviamente, Bretón ofrece aquí una respuesta a la idea de los españoles desarrollada en sendas obras de Dumas, Merimée, Gautier (mencionado en la p. 42) y demás observadores y viajeros franceses, esa España “de pandereta” que llegó a dominar la imaginación europea durante más de un siglo. Bretón no puede dejar de defender a su país:

¡Ya se ve;
 dama española y navaja
 bajo la liga, es de ley!
 ¡Y aquí todos son toreros
 y gente de ese jaez;
 y en cada casa hay un fraile
 que nos manda como rey;
 y en las artes y las ciencias
 vamos con el siglo diez;
 y empieza en los Pirineos
 el territorio de Argel!
 Hay en Francia infinidad
 de españoles que dan fe
 de lo contrario; no importa:
 nadie, responden, es juez
 competente en propia causa,
 ¡y solo es pintura fiel
 de España la que ellos fingen
 como Dios les da a entender!
 Y escriben de nuestras cosas
 veinte folletos al mes;
 mas, si una vez en el clavo,
 dan en la herradura cien;
 que contraen cataratas
 cuando aquí ponen el pie
 para ver... lo que no miran
 y mirar lo que no ven

(pp. 41-42).

Así, la reconciliación es imposible: don Cipriano prohíbe la boda porque “Vuestros genios son opuestos...” (p. 42), aunque insiste en que “hermanos sean/ el español y el francés,/ mas cada uno en su casa/ y Dios en todas... ¡amén!” (p. 43).

Una de las obras más espectacularmente populares de los años 40, *Españoles sobre todo*, de Eugenio Asquerino, ofrece una perspectiva parecida

a la de Bretón, pero en tono mucho menos cómico. En este controvertido drama aparecen dos figuras francesas, la Princesa de los Ursinos y Amelot, embajador de Francia. Asquerino presenta a los dos como individuos ambiciosos que traicionan a España durante la época de la Guerra de la Sucesión Española (a principios del siglo XVIII).

No voy a repetir aquí lo ya estudiado¹², pero quiero dejar constancia de la naturaleza combativa y conflictiva de esta obra, que capta perfectamente la angustia de una época en que algunos españoles temían perder su soberanía a manos de fuerzas extranjeras. La dicotomía que se establece entre la Princesa de los Ursinos (representante de la invasora, ambiciosa y nefasta Francia) y Diego Mendoza (representante de la noble y nacionalista España) no puede ser más clara.

Otras obras de la década de los 40 se acercan al mismo tema, con más o menos éxito. Por ejemplo, *Fernando el pescador, o Málaga y los franceses* (1849) de Manuel Tamayo y Baus¹³, presenta un cuadro bastante negativo del país vecino. Por lo pronto, los franceses sólo son blanco de la burla por hablar un español macarrónico –“Quesqu tu faces lá?” pregunta uno (I, 2), mientras otro dice, “Ye vu repito que entreis dans se cuarto” (III, 1)– o por ser, como el carcelero, fácil de engañar, tonto y borracho (lo que recuerda al público la imagen popular de José I, el famoso “Pepe Botellas”). En otros momentos les convierte en objetos de sorna: hay que echar al “franchute” que tiene Málaga “presa”. O luego, los franceses se ven como fácilmente manipulados por los españoles más listos: D. Guillermo, comandante de la guardia cívica de Málaga, revela que “el general francés... se somete a cuanto yo quiero, creyendo que todos mis desvelos nacen de un entusiasmo en pro de la Francia” (II, 1). Naturalmente, al final de esta obra los malagueños echan a los franceses de su territorio, mientras que Carlos levanta la bandera española y se proclama la independencia de España. Como obra dramática, este drama de Tamayo fracasa, pero como lección ideológica, subraya fuertemente la ansiedad española para con lo extranjero a mediados del siglo.

¹² Véanse DAVID T. GIES, “Rebeldía y drama en 1844: *Españoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino”, en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Armando Siciliano Editore, Messina, 1993, pp. 315-332; e “Histeria vs. historia: Sobre la imagen del francés en el teatro español (años 1840)”, en JEAN-RENÉ AYMES y JAVIER FERNÁNDEZ SEBASTIÁN (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, pp. 177-187.

¹³ MANUEL TAMAYO Y BAUS, *Fernando el pescador, o Málaga y los franceses*, Vicente de Lalama, Madrid, 1849.

Sin embargo, no todos los dramaturgos españoles creen que Francia sea la fuente de todo mal. D. Fernando Criado, del que no sabemos prácticamente nada¹⁴, publicó en Málaga en 1850 una obra que analiza la historia francesa desde una perspectiva más equilibrada y objetiva. En *El triunfo de Luis XIV, y muerte de Mazarino* una galería de figuras históricas se pintan como gente benévola y patriota.

Pero para no repetir ejemplos ya conocidos, vamos a ver cómo tratan a los franceses un grupo de dramaturgos hoy en día olvidados, entre ellos las dramaturgas Enriqueta Lozano de Vílchez, Rosario de Acuña y Josefa María Farnés. La primera de éstas (Lozano) publica *María o la abnegación* en 1854¹⁵. Lozano, más conocida (aunque tampoco mucho) como novelista, estrenó por lo menos nueve obras teatrales entre 1846 y 1873¹⁶. *María o la abnegación* es una obra que capta una vertiente del candente debate sobre “la misión de la mujer” iniciado a mediados del siglo¹⁷. María, la mujer “abnegada” del título, lo sacrifica todo por el amor. Pero siendo un drama histórico que tiene lugar durante el reinado de Luis XIII de Francia (1601-1643), nuestro interés se centra en la figura de Lord Buckingham (“Lor Buckingham”), el embajador inglés que introduce la nota de la discordia entre los franceses y los ingleses, discordia tan aparente en 1854 como en 1601. Pero el trasfondo histórico es sólo la pantalla sobre la que proyecta Lozano un drama sentimental típico de las comedias lacrimosas del siglo XVIII. La opinión de Buckingham sobre los franceses –“cansado/ estoy ya de la arrogancia/ y el desvío que he encontrado/ en vuestra corte de Francia”– refleja la tensión que existía entre los dos grandes poderes.

Más directa en su crítica de Francia es Rosario de Acuña, que presenta en *Amor a la patria* (estrenada en Zaragoza en 1876)¹⁸, una acción que “pasa en Zaragoza el día 2 de julio de 1808” y en la que es la mujer la heroína

¹⁴ TOMÁS RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, en su utilísimo catálogo, sólo aporta título y fecha de la obra que mencionamos abajo; *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, FUE, Madrid, 1994, p. 176; es tan desconocida la obra que ni se la menciona en la excelente historia dirigida por JAVIER HUERTA CALVO, *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, 2 ts.

¹⁵ ENRIQUETA LOZANO DE VÍLCHEZ, *María o la abnegación, drama en tres actos y en verso*, José María Zamora, Granada, 1854.

¹⁶ Véase MARÍA DEL CARMEN SIMÓN PALMER, *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bio-bibliográfico*, Castalia, Madrid, 1991, pp. 395-404.

¹⁷ Véase ÍÑIGO SÁNCHEZ LLAMA, *Galería de escritoras isabelinas. La prensa periódica entre 1833 y 1895*, Cátedra, Madrid, 2000.

¹⁸ ROSARIO DE ACUÑA, *Amor a la patria, drama trágico en un acto y en verso*, José Rodríguez, 1877.

(en vez del hombre). Tomando su información histórica de la *Historia de España* de Modesto Lafuente (volumen 23, 1869), Acuña elabora una tragedia hiperpatriótica y anti-francesa (“¡Hijo! la Francia quiere que tu patria/ en repugnante feudo esclava viva!/ ¡Y ese gran Napoleon, dueño del mundo,/ supone que es muy fácil su conquista!”, p. 10). Lo más chocante de la obra es que Inés, que ha luchado siempre para mantener la unidad de su familia, llega a un momento en que tiene que decidir defender a su país o salvar la vida de su hijo Pedro (que desapareció hace nueve años y ha vuelto ahora como soldado pagado por los franceses), elige (naturalmente) la defensa de la nación. La mujer española se pinta como heroína; el hombre español/afrancesado es el traidor que paga sus crímenes con su vida. Para el crítico del periódico progresista *La Iberia*, este drama de Acuña era “una de las más brillantes escenas de nuestra epopeya de principios del presente siglo” (24 enero 1879).

Josefa María Farnés reúne toda una serie de personajes franceses en su drama histórico sobre el París del Terror (1793), *Elena de Villiers*, publicado en Barcelona en 1884¹⁹. Aunque lo más interesante de este melodrama de amor y sacrificio románticos no es la parte histórica (lo es la presentación de la ideología de la domesticidad que se nota en el fondo de la obra²⁰), la imagen presentada de los franceses que defienden “esta revolución odiosa” y que cantan el “canto aborrecido” de la Marsellesa es sumamente negativa. Es una defensa de la monarquía (justo, tenemos que recordar, en el momento en que la Restauración intenta consolidar la monarquía española), Farnés mezcla la pasión romántica con la historia documentada.

Es natural que la década de los años 70 experimentara una intensificación del sentimiento anti-francés en España. Al estallar la guerra franco-prusiana en 1870, que aunque sin la participación directa de España versaba en parte sobre la sucesión española (Francia rechaza enérgicamente la candidatura del príncipe prusiano Leopoldo de Hohenzollern-Sigmaringen al trono de España), se estrenaron varias obras que comentaron o directa o indirectamente esta guerra. Un ejemplo es *Francia y Prusia*, un “juguete cómico en un acto” de Rafael María Liern, que se

¹⁹ J. M. FARNÉS, *Elena de Villiers, drama en 4 actos y 7 cuadros*, Imprenta Peninsular, Barcelona, 1884. Otra obra que versa sobre el terror es JOSÉ O. MOLGOSA VALLS, *La República Francesa, o La revolución del 93, drama histórico en 6 actos y en prosa, basado sobre la historia de Francia*, Florencio Fiscowich, Madrid, 1897.

²⁰ Sobre este tema, véase ALDA BLANCO, *Escritoras virtuosas. Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*, Universidad, Granada, 2001.

estrenó en el Teatro Circo en agosto de 1870²¹. Es una alegoría satírica y anti-bélica en la que hablan el río Rhin, Prusia y Francia. Las dos naciones son igualmente tontas en la interpretación de la contienda, pero Francia es más arrogante, más imperial y al final más bélica. “Me pide España un príncipe y se lo doy”, comenta Prusia, pero Francia contesta: “Que usted se lo dé es lo de menos... pero eso de no pedirnos permiso...es cosa que nos revienta... Mi principal [Napoleón III] no es ambicioso; con dominar el mundo... tiene bastante”. Francia se cree “la nación más seria de Europa” (p. 10) y defiende la guerra porque así muere más gente y... ¡hay más comida para los demás! “¡Viva la guerra!” (p. 12). Curiosamente, otra perspectiva se da en la comedia publicada por Félix Fernández del Rincón y Calixto Navarro dos años después. En el primer cuadro de *Francia y España* (1872) el enemigo ya no es Francia sino Prusia²². Se abre con la figura de Madama Renard lamentando que “atravesaba la Francia/ situación tan angustiada” (p. 5); ella se convierte en una versión francesa y femenina de Guzmán el Bueno, dispuesta a sacrificar a su propio hijo para defender el país. Es una mujer francamente honrada que insiste en que la patria importa más que los sentimientos individuales; la honra y el valor valen más que la vida. Si los prusianos atacan a Francia, “¡No vencerán!”:

Pues qué, ¿no somos franceses?
 ¿No somos aquellos mismos
 que hicieron temblar a Europa
 dominando a su albedrío?
 (p. 11).

Y pone como ejemplo de la valentía... España. Pero al insertar este elemento, todo cambia. Cuando los prusianos atacan, los franceses huyen y es César, el noble español, el que les anima a luchar. Pero no luchan. El Prefecto (francés, naturalmente) insiste en que el pueblo tiene que protegerse, estar quieto, dejar llegar a los prusianos. Carlos, el más valiente de todos, al ver “correr de un lado a otro” a los franceses, y al recibir una herida mortal, grita:

¡Cobardes, todos sus puestos
 asustados desalojan

²¹ RAFAEL MARÍA LIERN, *Francia y Prusia, juguete cómico en un acto o ratito de conversación escrito a propósito de la guerra actual*, José Rodríguez, Madrid, 1870.

²² FÉLIX FERNÁNDEZ DEL RINCÓN y CALIXTO NAVARRO, *Francia y España*, Jesús del Valle, Madrid, 1872.

las armas abandonando
en esa huida afrentosa!

(p. 17).

y muere, recordando a España y el ejemplo de “Zaragoza... Zaragoza!!!!” Es en Zaragoza, en el año 1808, donde se desarrolla el segundo cuadro, en un *flash-back* que recuerda el sitio de esta ciudad por los franceses. El segundo cuadro es paralelo del primero, pero en otro lugar y con otros personajes. Está salpicado de epítetos negativos contra los “franchutes” y “gabachos”. Ahora, al preparar su ataque “esos diablos de franceses/...esos malditos perros” (p. 22), esa “infame legión”, los españoles se ven como modelos de valor, ferocidad, alegría y nobleza. En frases que tienen eco en la historia española (en la reciente literatura de Quintana y Cienfuegos), gritan:

¡Nos defenderemos!
y digan una vez más
nuestra historia al escribir,
que España sabe morir,
pero rendirse, jamás

(p. 27).

Esta francofobia, aunque se suaviza al pasar los momentos de conflicto político y diluirse las abiertas tensiones entre los dos países, se mantiene, sin embargo, en el teatro de finales de siglo. Por ejemplo, en *Mujeres que matan y mujeres que mueren*, drama original de Antonia Opisso Vinyas, que se estrenó en Barcelona en mayo de 1881²³, Fanny, la novia francesa de Rafael, es una mujer decidida, de fuerte carácter e independiente, pero también es frívola, caprichosa, aficionada a la moda y partidaria del amor libre. Se compara con María, la española abnegada y sacrificada que defiende el matrimonio y que hace lo que hacen muchas mujeres virtuosas de su época (por lo menos en la novela y en el teatro), es decir, muere en la defensa de su virtud. En la confrontación cultural y emocional entre Francia y España, gana España. Ello nos parece una victoria pírrica, desde

²³ ANTONIA OPISSO VINYAS, *Mujeres que matan y mujeres que mueren, drama en tres actos y en prosa*, Hijos de A. Gullón, Madrid, 1881.

luego, pero dentro del mundo de la domesticidad española que domina el pensamiento cultural de la época, la muerte es una opción admirada²⁴.

El último ejemplo que voy a comentar de esta actitud para con lo francés en el teatro español corresponde a un drama poco conocido de Emilia Pardo Bazán, titulado *El vestido de boda*²⁵. Este monólogo, representado en Madrid en febrero de 1898, describe la situación de una joven que, después de ser seducida por un señor mayor (un senador), decide tomar su destino en sus propias manos. Descubre que tiene talento como modista, pero sabe que la buena sociedad cree que todo lo español es vulgar. En un momento de deliciosa metateatralidad, se dirige al público y dice:

Como que no habrá ni una entre este escogido auditorio, que incurra en la vulgaridad de tener modista española... ¡Eso de modista francesa viste tanto! Casi viste más que el traje, sobre todo si el traje es de *soirée*... Se llena uno la boca diciendo: “Este *deshabillé* me lo hizo la *Chupandino!*” (p. 11).

Se cambia de nombre —“Figúrense ustedes que yo me llamaba Paula Castañar: una ordinariez... con un nombre así, no se va a ninguna parte” (p. 11)— y se convierte en Madame Palmyre Lacastagne: “Con el francés que chapurreaba, un peluquín zanahoria, y unos modos muy insolentes y despreciativos que adopté, modista parisiense perfecta” (p. 12). Sus clientes se matan por comprar sus servicios; cuanto más desdeñosa (a la francesa), más éxito tiene. En esta sátira de la obsesión española con la moda francesa, Pardo Bazán observa que la gente paga la factura de la modista antes de pagar la del médico, el maestro o el panadero. Es decir, en la opinión de cierta gente de la alta sociedad española, la moda es más importante que la salud, la educación o el bienestar de la familia. Al final del monólogo, Paula, volviendo en sí, abandona la figura de Madame Palmyre Lacastagne y se da cuenta de que su mejor creación ha sido su

²⁴ Véanse BRIGET ALDARACA, *El ángel del hogar. Galdós and the ideology of domesticity in Spain*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, NC, 1991; LOU CHARNON-DEUTSCH, *Fictions of the feminine in the Nineteenth-Century press*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2000; y CATHERINE JAGOE, ALDA BLANCO y CRISTINA ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*, Icaria, Madrid, 1995.

²⁵ EMILIA PARDO BAZÁN, *El vestido de boda. Monólogo escrito expresamente para Balvina Valverde*, Administración, Madrid, 1898.

hija, que está a punto de casarse. “Más vale que vean la novia”, dice Paula, “que el vestido; cualquiera hace un traje, pero esto sólo Dios...” (p. 19).

Quedan muchos ejemplos en el tintero, pero creo que ya hemos visto bastantes para sacar algunas conclusiones sobre la imagen de Francia y lo francés presentada en el teatro español decimonónico. Podemos citar aquí lo que James Fitzmaurice-Kelly reconoció ya hace casi 80 años: que “la interacción entre España y Francia es el resultado inevitable de la geografía”²⁶. Si en el siglo XVIII, Francia y lo francés son más bien fuente de material (traducciones, adaptaciones, imitaciones), en el siglo XIX Francia llega a ser cada vez más un espacio imaginario sobre el que se proyectan las ansiedades y preocupaciones de una sociedad en vías de modernización. El tema de lo francés produce evidente angustia en los dramaturgos españoles que reflejan, naturalmente, una inquietud generalizada en toda la sociedad. A veces domina la admiración por los avances y la modernidad de la cultura francesa²⁷, pero otras veces se nota más el rechazo de la dominación y la excesiva influencia de esa cultura. Admiración *vs.* condenación, ambigüedad *vs.* convicción; en fin, francofilia *vs.* francofobia— esto es lo que caracteriza el teatro español decimonónico que tematiza al vecino del más allá de los Pirineos.

DAVID T. GIES

Universidad de Virginia

²⁶ JAMES FITZMAURICE-KELLY, *A history of Spanish literature*, Appleton, New York, 1928, p. 363.

²⁷ La traducción de obras francesas al español y la imagen de lo español proyectada en Francia son temas ampliamente estudiados por Aymes, Boixareu/Lefere, Diz y Lafarga, entre otros. Véanse JEAN-RENÉ AYMES, *L'image de la France en Espagne pendant la seconde moitié du XVIII siècle*, Presse de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1996; JEAN-RENÉ AYMES, *Los españoles en Francia 1808-1814*, Siglo XXI, Madrid, 1987; *La historia de España en la literatura francesa. Una fascinación...*, eds. Mercè Boixareu y Robin Lefere, Castalia, Madrid, 2002; CRISTINA DIZ-LOIS, “La recepción en España de la historiografía sobre la revolución francesa, 1939-1985”, en CRISTINA DIZ-LOIS (ed.), *La Revolución Francesa: Ocho estudios para entenderla*, EUNSA, Pamplona, 1990, pp. 130-143; FRANCISCO LAFARGA, *Bibliografía anotada de estudios sobre recepción de la cultura francesa en España (siglos XVI-XX)*, PPU, Barcelona, 1998; “La presencia francesa en el teatro neoclásico”, en JAVIER HUERTA CALVO (dir.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003, t. 2: 1737-1759; *Las traducciones españolas del teatro francés, 1700-1835*, Universidad, Barcelona, 1983; *Traducciones españolas de Víctor Hugo. Repertorio bibliográfico*, PPU, Barcelona, 2002.

INTELECTUALES EN ESCENA:
LOS ARTÍCULOS DE OPINIÓN EN *EL PAÍS*
TRAS LOS ATENTADOS DEL 11 DE MARZO DE 2004

Desde que, en los últimos años del franquismo, el poeta José Ángel Valente fuera juzgado en Consejo de Guerra por supuestas ofensas al ejército español expresadas en el cuento “El uniforme del general”, la figura pública del escritor habría de protagonizar un cambio no menos significativo que la transformación de la España dictatorial en el Estado democrático de nuestros días. El gesto temerario del condenado a muerte que, en el cuento de Valente, emplea sus últimos minutos y, sobre todo, su última oportunidad de escribir algo, en dibujar el uniforme del general en el muro de su celda para enseguida orinar largamente sobre él, ponía de manifiesto la insolencia de un poeta que, apurando las bocanadas de libertad que le confería su exilio en Suiza, espoleaba con palabras el lomo de un animal dispuesto a no morir sin embestirlo. Ocurrida tres años después de la publicación de “El uniforme del general”, la muerte del dictador supuso la agonía no del propio Valente, sino del tipo de intelectual *maldito* que él, como tantos otros, encarnó durante el franquismo.

Cuenta Fernando Savater que las represiones durante los años de los movimientos estudiantiles en España eran tan comunes y sistemáticas que él desconfía de quienes—como el ex presidente José María Aznar— afirman haber pasado entonces por la universidad sin distraerse en asuntos de política. Porque hacer política en la España de aquellos años, señala Savater, era siempre hacer “política de oposición”, es decir, esa política “desesperada”, “que parece no tener futuro”¹. De manera que un intelectual comprometido no era en modo alguno aquel que, creyéndose invulnerable, trataba de hacer cambiar las cosas “desde dentro”, sino el que, arriesgándose a la prisión, al exilio o a la muerte, dedicaba sus energías a molestar, a irritar el orden establecido con buenas dosis de insolencia, de actitudes situacionistas o incluso de violencia verbal. Había que estar *contra* Franco, estar en la lista negra, ser un intelectual maldito.

Entre los cambios que el fin de la dictadura supuso para la vida social y cultural española se encuentra, pues, el nacimiento de un nuevo tipo de intelectual, concentrado ya no en molestar, debilitar o derrocar al tirano,

¹ FERNANDO SAVATER, *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, Taurus, México, 2003, p. 189.

sino en orientar a la incipiente opinión pública y a los gobiernos para los cuales el ejercicio de la democracia significaba resolver problemas que antes ni siquiera se planteaban. En este sentido, es interesante recordar el artículo que Juan Goytisolo, enemigo acérrimo de la dictadura, escribió pocos días después de la muerte de Franco. En ese texto, cuyo título (“In memoriam F. F. B. 1892-1975”) alude al dictador sin nombrarlo, Juan Goytisolo hace el balance del franquismo en un tono que, aunque dolido, se empeña en transformar el rencor en esperanza para la España democrática. Luego de reconocerse a sí mismo como el resultado de su constante oposición al régimen, y de afirmar que la formación de su persona debe más al dictador que a su propio padre, Goytisolo termina su artículo expresando un deseo sincero de duelo: “Me cuesta la fórmula pero la arrancaré a la fuerza de mis labios, a condición, claro está, de que no siga reinando desde la tumba: en la medida en que, libre de su presencia al fin, el país viva y respire, «descanse él en paz»”².

Y es que, como escribe Fernando Savater en sus memorias, la muerte de Franco conmocionó de tal manera la vida de los españoles, que aún quienes más habían sufrido su tiranía se vieron por un momento libres de todo deseo de venganza:

Porque en los planteamientos externos seguíamos siendo radicales, aunque el veloz desvanecimiento de la sombra del dictador (nadie ha estado tan muerto y abolido al mes de fallecer como lo estuvo Franco) barnizaba nuestro extremismo de tonos cada vez más bonachones. Preferimos disfrutar enseguida de las licencias de la libertad que vengarnos de quienes nos habían quitado tanto tiempo³.

Así, escritores como Juan Goytisolo, cuya función en la vida pública había sido la de oponerse de manera sistemática al régimen, se convirtieron en interlocutores críticos y constructivos de la vida democrática de España en la medida que obligaban al gobierno y a los ciudadanos a hacerse las preguntas indicadas en el momento oportuno. Esta transformación, por supuesto, fue posible gracias a la renovación no sólo de las estructuras de gobierno sino al surgimiento de una prensa al mismo tiempo libre y comprometida con las instituciones de la nueva democracia. A semejanza de la prensa de la mejor tradición liberal española, diarios como *El País*

² JUAN GOYTISOLO, “In memoriam F. F. B. 1892-1975”, en *Pájaro que ensucia su propio nido. Artículos y ensayos*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, p. 27.

³ F. SAVATER, *op. cit.*, pp. 269-270.

incorporaron entre sus colaboradores habituales a escritores y, en general, a protagonistas destacados de la cultura. Los columnistas profesionales y editorialistas, de esta manera, comparten hasta el día de hoy las páginas de los principales periódicos con editorialistas y articulistas invitados, con escritores o artistas que intervienen de manera activa en el debate político.

Una mirada general a las páginas de *El País* nos permite constatar la existencia de por lo menos tres tipos de artículos de opinión. Por una parte, encontramos los editoriales redactados por miembros de la dirección del periódico. Publicados sin firma, estos textos representan la posición asumida por el diario ante los temas más sobresalientes del espectro informativo. Cada una de las secciones del periódico, además, cuenta con una nómina de editorialistas especializados cuya autoridad depende exclusivamente de su experiencia en el campo en el que se desenvuelven, de manera que sería impensable que alguno de ellos gozara del mismo prestigio si decidiera aventurarse en una sección que no es la suya. Lo anterior no ocurre, sin embargo, con los editorialistas invitados que, sin pertenecer de manera definitiva a la lista de colaboradores, participan con frecuencia en la sección denominada “Opinión”.

Es interesante observar que dicha sección, en cuyas páginas aparecen igualmente las cartas de los lectores, goza de un lugar privilegiado en la medida que es una de las más notorias o *visibles* del diario. Generalmente acompañados de una ilustración, los espacios reservados a los editorialistas invitados constituyen un foro privilegiado para diferentes personalidades del mundo de la cultura, esta última entendida en su sentido más amplio. Muchos de los novelistas más importantes de España, entre los que se encuentran Juan y Luis Goytisolo, Fernando Savater, Antonio Muñoz Molina, Manuel Rivas, Gustavo Martín Garzo o Mario Vargas Llosa comparten dichas páginas con profesores universitarios, expertos de todo tipo, expresidentes como Felipe González y figuras públicas tan relevantes como el juez Baltasar Garzón. La figura del artista intelectual, presente en España tal vez más que en ningún país en el mundo, participa así en el debate político en razón de su posición privilegiada de testigo inteligente y comprometido con la democracia.

Esta última categoría —la de los editoriales firmados por artistas intelectuales, que nos interesa particularmente— pone de manifiesto su importancia en los artículos de opinión publicados en *El País* durante la semana siguiente a los atentados terroristas ocurridos en Madrid el 11 de marzo de 2004. Con el fin de valorar el papel que la opinión de los intelectuales tiene en la España de nuestros días, revisaremos textos firmados por Javier Marías, Vicente Molina Foix, Antonio Muñoz Molina,

Fernando Savater, Manuel Rivas y Juan Goytisolo, tratando de encontrar semejanzas y diferencias entre ellos.

Como se recordará, la primera versión sobre la autoría de los atentados señalaba al grupo terrorista vasco ETA. Dicha hipótesis, sostenida por el gobierno incluso cuando todas las evidencias apuntaban en otra dirección, fue asumida como verdad por casi todos los columnistas que publicaron sus artículos el 12 de marzo, de manera que el debate se centró de manera unánime –por lo menos entre los escritores– en condenar al grupo terrorista vasco, y a criticar no tanto la política adoptada para combatirlo como la posición que algunos intelectuales españoles habían asumido en los días precedentes ante las decisiones gubernamentales tomadas a ese respecto.

Cabe señalar que todos los escritores que publicaron algún artículo de opinión en *El País* al día siguiente de los atentados se interrogan, de una u otra manera, sobre la utilidad y el valor que la palabra puede tener en un momento tan trágico como el que acababa de vivirse en España. Para la mayoría de ellos, las palabras (en forma de discursos, declaraciones o medias verdades convenencieras) aparecían ese día como las grandes cómplices de los atentados supuestamente perpetrados por la organización terrorista vasca, de modo que el único refugio posible parecía ser el silencio. En su artículo “De buena mañana”, por ejemplo, Javier Marías habla del emotivo ritual que se repite frente a los ayuntamientos españoles cada vez que ETA comete un nuevo atentado. Según el autor de *Corazón tan blanco*, la fuerza de esta congregación ciudadana radica en que se trata de una protesta silenciosa en la que se reprime cualquier grito o maldición “porque en esos momentos la condena verdadera es no decir nada”⁴.

⁴ JAVIER MARÍAS, “De buena mañana”, *El País*, 12 de marzo de 2004, sección “Reacciones”. Juan José Millás, por su parte, centra su reflexión en el envejecimiento repentino de la vida cotidiana como consecuencia inmediata de la masacre. Las “antigüedades” a las que alude en su título, y que menciona en una lista tan caótica como la situación a la que se refiere, son cosas tan banales como el dolor de muelas, la cesta de la compra, la previsión del tiempo o la entrada para el cine; son antiguas también las oraciones simples y las compuestas, el análisis morfológico, la discusión de la cena. Para Millás, el atentado del 11 de marzo convirtió a España en “un tejido desgarrado, lleno de hebras sueltas”, que anula tanto el destino de las víctimas como el de las frases simples o compuestas que intenten describir sus muertes. Y, al igual que en el artículo de Javier Marías, el texto de Millás deja entrever una sola posibilidad de recobrar el sentido: ese voto que según Marías ningún español que haya crecido durante la dictadura puede desperdiciar –aunque se trata de un voto en blanco, silencioso– y cuya actualidad es la única respuesta que los ciudadanos pueden

Así como para Javier Marías las manifestaciones silenciosas y el voto en blanco pueden expresar la protesta con más fuerza que los gritos, el poeta, novelista y crítico Vicente Molina Foix afirma que un diálogo inaudible con las víctimas del atentado tiene más sentido que las palabras de los vivos, que no alcanzan para expresar el dolor o para entender a los asesinos. La imposibilidad de decirle algo en su lengua a la mujer checa que buscaba a su marido entre los heridos, o de dar consuelo a la norteafricana que había sobrevivido al atentado, subraya la incapacidad no de los inmigrantes, perdidos de pronto entre las víctimas de un país extranjero, sino de todos los españoles poseedores de una lengua que, de pronto, ya no sirve para nada. En los antípodas de lo que llama “los dialogantes a ultranza”, Molina Foix descarta el diálogo incondicional, por tratarse de una opción peligrosa que puede llevar a los españoles a validar las ideas “vacuas, soberbias, autoritarias” de Aznar, olvidar a los muertos y perdonar a los asesinos. “No puede dialogarse con quienes hablan matando, con los especuladores de la cantidad acumulada de víctimas. Sigamos el diálogo con los que no están pero que pesan en nuestro corazón”, escribe Molina Foix⁵.

Sin alejarse demasiado de la tónica del resto de los artículos, Fernando Savater y Antonio Muñoz Molina niegan la posibilidad del diálogo en cuestiones de terrorismo y condenan los discursos de los nacionalistas y enemigos de las instituciones españolas, así como de los mismos “dialogantes a ultranza” que criticaba Vicente Molina Foix. “Las palabras”, escribe Muñoz Molina, “matan con la misma eficacia que los disparos y hay silencios tan preñados de infamia como las peores injurias”⁶. El autor de *El Jinete Polaco*, en efecto, critica con dureza el discurso antigubernamental de algunos intelectuales cuyos nombres no se mencionan en el artículo, pero en quienes el lector identifica a aquellos que culpaban al gobierno del presidente José María Aznar de todos los problemas de España.

Además de intelectuales como Manuel Rivas, uno de los representantes del movimiento cívico organizado en Galicia tras el desastre provocado

dar a la barbarie. Escribe Millás: “De súbito, estos salvajes han dejado antigua la entrada para el cine, la reserva para la cena, los billetes de avión para Semana Santa. Pero lo que pretendían que se quedara antiguo es el sufragio universal. Si lo logran, estamos perdidos como comunidad. Ojalá que a estas horas no se haya quedado viejo el sentido común” (JUAN JOSÉ MILLÁS, “Antigüedades”, *El País*, 12 de marzo de 2004).

⁵ VICENTE MOLINA FOIX, “El diálogo”, *El País*, 12 de marzo de 2004.

⁶ ANTONIO MUÑOZ MOLINA, “Con plomo en las entrañas”, *El País*, 12 de marzo de 2004.

por el hundimiento del petrolero Prestige, el principal blanco de las acusaciones de Muñoz Molina parecen ser los cineastas que apoyaron la candidatura del polémico documental de Julio Medem sobre la situación del País Vasco en la última entrega de los premios Goya. Como se recordará, el autor de *Los amantes del Círculo Polar* había sido duramente criticado por los miembros de la Asociación de Víctimas del Terrorismo, asociación a la que algunos reprochaban haberse convertido en el instrumento político de la campaña antiterrorista del Partido Popular. Así, mientras el documental de Medem se proponía suscitar el diálogo mostrando la diversidad de opiniones de los involucrados en el conflicto vasco, la Asociación de Víctimas del Terrorismo se negaba a participar en un proyecto que —desde su punto de vista— accedía a escuchar las voces de los asesinos.

Adoptando sin condiciones la posición de las víctimas de ETA, Muñoz Molina arremete contra quienes, en lugar de condenar de manera tajante el terrorismo vasco, culpan al Gobierno de mantener una política inflexible contra el grupo terrorista. Esos artistas y literatos que, según palabras de Muñoz Molina, “se han erigido en adalides de una presunta rebeldía popular”, confunden en su opinión la legalidad del Gobierno con el fantasma del franquismo, e invierten los términos de la lucha. “Lo más selecto de los directores de cine del país”, dice el novelista refiriéndose a los autores de la cinta colectiva *Hay motivo*, “rueda una película sobre las más de treinta variedades del oprobio que nos azota en estos tiempos y ninguna de ellas tiene que ver con el terrorismo” (*id.*). Poco importa si, en realidad, el citado proyecto cinematográfico incluye no uno sino dos cortos que abordan el terrorismo vasco⁷; lo interesante en este caso es que al criticar de manera abierta al Partido Popular, los opositores del Gobierno parecen haberse “contagiado” de la “putrefacción moral” de la banda terrorista y de sus allegados, tal como queda subrayado en las últimas líneas del artículo:

⁷ Entre los cortos que componen la película colectiva *Hay motivo*, en efecto, figura una versión del documental *La pelota vasca. La piel contra la piedra*, de Julio Medem, así como una participación de Mireia Lluç titulada “Kontrastahun” (versos de Gabriel Celaya), en el que la identidad vasca es deslindada del terrorismo. Hay que decir, sin embargo, que siendo un proyecto explícitamente antiaznarista, la mayoría de los cortos participantes en el proyecto enfocan menos los problemas de España que los errores cometidos por el PP al combatirlos.

No olvidaremos y no perdonaremos. No dejaremos que se esconda en la impunidad ningún asesino, que se borre en el anonimato de las cifras la cara o la identidad de ninguna víctima. Ésta es una promesa que me hago a mí mismo: no permitiré que nadie, en mi presencia, infame o ponga en duda la dignidad de los que ahora sufren, no aceptaré delante de mí más palabras embusteras o cínicas que enturbien la clara línea de separación entre los inocentes y los verdugos, no me rozaré con nadie de quien tenga la sospecha de que se ha infectado con su cercanía (*id.*).

Por su parte, Fernando Savater se declara de entrada incapaz de utilizar las armas de la filosofía y del lenguaje, ya que las circunstancias vuelven inútiles las teorías, las explicaciones y los silogismos, que sólo sirven para “seguir mareando la perdiz”⁸. El abandono del discurso y de la explicación es a la vez consecuencia y preámbulo de lo que él llama “autopsia”, es decir, de una exposición sobre lo que él ha visto con sus propios ojos. Ahora bien, el panorama que se abre ante los ojos de Savater es muy similar al expuesto por Antonio Muñoz Molina en el sentido de que el principal blanco de las acusaciones, además de la organización terrorista, son aquellos que defienden los nacionalismos protegiéndose con la bandera de la pluralidad y el diálogo. Más que cabezas pensantes, los intelectuales a los que se dirige Savater son “parlantes”, y sus palabras propagan mentiras y desatinos:

No, escuchemos a nuestros intelectuales y artistas para quienes lo verdaderamente intolerable es la política del PP: en cuanto se acabe con ella, reinará la armonía y el Prestige se convertirá en un yate de recreo con velas blancas... La libertad de expresión está gravemente amenazada, no por los asesinos que llevan veinticinco años boicoteando las elecciones democráticas y matan a los periodistas que les contradicen, sino por las manipulaciones de los medios públicos de comunicación, que tan imparcialmente funcionaban ayer. Escuchen, escuchen a nuestros intelectuales y lean sus manifiestos y vean sus peliculillas de protesta... (*id.*).

Dos días después, cuando la hipótesis de la autoría de ETA en los atentados del 11 de marzo estaba prácticamente descartada, el escritor gallego Manuel Rivas respondía a tan reiterado descrédito de las palabras con un breve artículo publicado en la sección de “Opinión” del mismo periódico. “Siempre se dice, en estos casos, que sobran las palabras”, escribe

⁸ FERNANDO SAVATER, “Autopsia”, *El País*, 12 de marzo de 2004.

Rivas. “Es una convención absurda. Al contrario, una de las labores prioritarias es rescatar las palabras”⁹. Como insistiendo en el valor del diálogo, Rivas –miembro a la vez del movimiento gallego *Nunca mais!* y del proyecto cinematográfico *Hay motivo*, antiaznaristas ambos– reflexiona sobre los discursos inculporios publicados en la prensa, y llama a quienes tácitamente lo agredieron no a callarse, sino a *incubar* las palabras como esos peces que incuban a sus crías en la boca, a permitirles recuperar sus auténticos significados y llenarse de sentidos nuevos. “Dolor”, “compasión” y “comunidad” son, para el novelista gallego, palabras sobrevivientes que buscaron refugio en aquellos que, en lugar de aprovecharse del dolor ajeno o de ensañarse en los demás, buscaron inmediatamente la manera de ayudar a las víctimas:

El dolor se comparte. No es un territorio de competencia. Competir por el dolor, apropiárselo, utilizarlo para producir un exceso de sospecha o desacreditar a conciudadanos diferentes en el pensar es una manera de negar la esencia del dolor. Los sanitarios, los bomberos, los ferroviarios, los policías, los miembros de protección civil, toda la población solidaria... Nadie de ellos ha perdido su precioso tiempo en arrojar trozos de dolor contra otros. Nadie se ha dedicado a llenar una saca de reproches para luego repartirlos a discreción. A nadie se le ocurrió medir la intensidad del dolor en función del asentimiento o no a la política gubernamental a lo largo de estos años (*id.*).

Es interesante observar que una vez que, contra todas las predicciones, el PSOE ganó las elecciones generales del 14 de marzo, y que José Luis Rodríguez Zapatero fue designado como el sucesor de José María Aznar, el tono de los artículos de opinión firmados por intelectuales invitados cambió sensiblemente debido, sobre todo, al nuevo contexto de la discusión. Aunque el tema del texto publicado por Antonio Muñoz Molina el mismo 14 de marzo, con el título de “El artista consentido”, abunda de alguna manera en las preocupaciones subrayadas en su artículo del 12 de marzo, es perceptible una voluntad de poner las cosas en claro, que no existía del todo en la entrega anterior.

A partir de una comparación bastante detallada, aunque no exhaustiva, de dos modelos de intelectual –el europeo, desarrollado según el modelo del intelectual francés representado por Émile Zola, y el norteamericano–, Muñoz Molina trata de definir los rasgos distintivos del intelectual español,

⁹ MANUEL RIVAS, “Peces que incuban palabras en Madrid”, *El País*, 14 de marzo de 2001.

exhortándolo a adoptar posturas honestas, coherentes y comprometidas con la democracia —y no con regímenes dictatoriales y sanguinarios—, y a no abusar de la costumbre española de permitir que los artistas e intelectuales digan lo primero que se les ocurra.

Pocos días después, más que dirigirse a los pensadores de España, el escritor Juan Goytisolo firma un artículo en el que la voz del intelectual parece afirmarse como esa conciencia lúcida capaz de aconsejar, cuando no de *guiar*, a un presidente en quien la gran mayoría de los españoles que fueron a votar a los tres días de los atentados depositaron grandes esperanzas. Con la mirada crítica y marginal que lo caracteriza, Goytisolo deja a un lado el análisis de la intelectualidad española para tratar no de dialogar con los terroristas sino de entender las posibles causas de su conducta. Y más que abundar sobre la utilidad de las palabras, la asume como postulado de base para abogar por un diálogo inmediato con la comunidad magrebí. Una larga lista de sugerencias razonadas sobre la política a adoptar en materia de terrorismo, lista en la que se incluyen la regularización de los indocumentados residentes en España y el apoyo de la candidatura de Turquía para ingresar en la Unión Europea, dan la bienvenida al nuevo Gobierno, y externan el deseo de dejar atrás el período aznarista y volver por fin a la razón¹⁰.

Si la lucha antifranquista exigía opositores insolentes y clandestinos, la democracia en España se ha ido construyendo con la participación de artistas y escritores que influyen tanto en los ciudadanos como en los gobernantes desde las tribunas privilegiadas que los medios de comunicación les ofrecen. Más que a los escritores malditos de la posguerra, los intelectuales de la España democrática se asemejan a esos oradores romanos que, en las plazas públicas, orientaban la vida cívica al tiempo que guiaban las acciones de sus gobernantes. Si, como afirmaba Quintiliano a partir de la fórmula de Catón (*Vir bonus dicendi peritus*), el orador debía estar educado en profundas convicciones morales, quizás el intelectual de izquierda deba también adaptarse a cierto modelo de “bondad cívica” aún por definir.

De manera general, los artículos publicados a raíz de los atentados del 11 de marzo son elocuentes con respecto a la importancia que la sociedad española concede a la opinión de sus intelectuales, invitados a reaccionar inmediatamente a los hechos aún si esto implica equivocarse en los postulados de base. Por otra parte, las coincidencias en las perspectivas adoptadas por los escritores dan cuenta del poder y las debilidades que

¹⁰ JUAN GOYTISOLO, “De vuelta a la razón”, *El País*, 18 de marzo de 2004.

éstos atribuyen a la palabra como medio para influir en las decisiones de los ciudadanos. A diferencia de los intelectuales antifranquistas, los intelectuales de hoy se ven confrontados no tanto a la censura oficial como a la enorme variedad de discursos difundidos tanto por la prensa como por los medios audiovisuales, y a la manipulación cada vez más sofisticada de la información.

Por esta razón, conscientes del poder del discurso y del papel predominante que los escritores —convertidos en figuras públicas gracias a las estrategias comerciales de las editoriales— pueden tener en la sociedad, intelectuales tan poco sospechosos de pactar con el poder como Fernando Savater y Antonio Muñoz Molina pugnan por orientar no sólo a los ciudadanos sino a los mismos intelectuales, desde una postura que podríamos calificar de “conservadora de izquierda”, en la medida que defienden las instituciones surgidas de la transición democrática y de la Constitución. El miedo a perder las garantías obtenidas tras la muerte de Franco, y la convicción de que la libertad de expresión sólo puede ejercerse por ciudadanos responsables y sensatos, los lleva a descalificar el diálogo con quienes, en principio, se oponen a las reglas de convivencia democrática.

Cabe observar, además, que para algunos de los escritores mencionados, la palabra escrita se suma a una actitud comprometida en el seno de asociaciones civiles y organizaciones no gubernamentales. La implicación de Fernando Savater en el movimiento de lucha antiterrorista *¡Basta ya!*, el papel protagónico que el escritor Manuel Rivas ha tenido en la asociación *Nunca mais!*, la constante actividad de Juan Goytisolo como mediador extraoficial en los conflictos del Magreb, e incluso el proyecto común de los cineastas implicados en la cinta *Hay motivo*, hablan de un panorama intelectual progresista en el que conviven opiniones encontradas y en el que, por fortuna, el arte y la palabra no están de modo alguno desvinculados del activismo político.

TERESA GONZÁLEZ ARCE

Universidad de Guadalajara, México

ACERCA DE LA PATERNIDAD DEL DOCTOR
JOSÉ DOMINGO DÍAZ SOBRE EL DRAMATURGO
ROMÁNTICO ESPAÑOL JOSÉ MARÍA DÍAZ

Cuando hace ya más de un año decidí participar en este nuevo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, no dudé en ningún momento del tema que deseaba exponer a mis colegas. Acababa de descubrir ciertos datos que arrojaban una importante y sorprendente luz en la biografía del dramaturgo romántico español al que había dedicado tantos años de investigación, así como una tesis doctoral: José María Díaz, nacido en la ciudad de Caracas, en 1813.

Estos datos, que me apresuré en añadir a mi obra, hasta entonces inédita, no deberían ser hoy, en principio, tan desconocidos, puesto que la fortuna quiso colmar recientemente mis expectativas con la publicación de mi tesis, editada en Madrid por la Fundación Universitaria Española¹.

En cualquier caso, considero éste un marco incomparable y un foro muy idóneo para divulgar de viva voz una hipótesis (pues así debe ser considerada) que estoy seguro sorprenderá a muchos estudiosos del Romanticismo español y llamará la atención, cuando menos, a los investigadores de la historia de Venezuela.

Son tres los objetivos que persigo cumplir con esta breve intervención: divulgar aún más el nombre de uno de los grandes dramaturgos españoles del Romanticismo, hoy injustamente olvidado; reivindicar asimismo al denostado doctor José Domingo Díaz, ilustre figura que la parcialidad de ciertos historiadores quiso enterrar por motivos nacidos de un prejuicio que llamaré, a falta de una palabra más adecuada, “patriótico”; y, por último, demostrar que éste fue el padre de José María Díaz, un célebre y polémico dramaturgo muy conocido en los escenarios madrileños de mediados del siglo XIX.

ORÍGENES DEL POETA ROMÁNTICO JOSÉ MARÍA DÍAZ.

SU RELACIÓN CON EL DOCTOR CARAQUEÑO JOSÉ DOMINGO DÍAZ

Sobre el poeta y dramaturgo romántico español José María Díaz se tenían hasta hace poco tiempo muy pocas referencias. No sólo su obra,

¹ JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS, *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*, FUE, Madrid, 2004.

sino aspectos básicos de su biografía eran —y lo son aún— totalmente desconocidos por los estudiosos, quienes siempre han pasado junto a su figura o bien ignorándola o bien dedicándole, en el mejor de los casos, alguna tímida aunque obligada mención, dada su posición en el espacio de esos eternos segundones que hacen el papel de comparsas en las historias de la literatura. Por lo que respecta al caso concreto de su origen, que es lo que hoy trato de desvelar, todavía persiste el error de hacerlo nacer en Madrid, en el año 1800².

Que José María Díaz nació en Caracas, en julio de 1813, ya no es ninguna novedad. Incluso podríamos concretar más ese dato y fijar su nacimiento hacia el día 20 del citado mes³. Esta información se basa, en principio, casi exclusivamente en el cotejo de diferentes empadronamientos conservados en el Archivo Municipal de Madrid, los cuales, a pesar de algunas inexactitudes y flagrantes contradicciones entre sí, revelan claramente el lugar y el año de nacimiento del autor⁴. El lugar de nacimiento del escritor lo confirma igualmente una lista de alumnos matriculados en el segundo año de Filosofía, en el Real Colegio de Santo Tomás de Madrid, durante el curso 1829-1830, en la que figura José María Díaz como nacido en Caracas y perteneciente a la diócesis de dicha ciudad⁵.

Naturalmente, sólo la partida de bautismo del poeta podría confirmar definitivamente los datos que aquí aporto, así como el nombre de sus padres, finalidad principal del trabajo que ahora presento. El empadronamiento de 1867 nos ofrece al respecto una información que puede ser decisiva, al señalar la parroquia de San Pablo como el lugar donde el autor fue bautizado. No obstante, la destrucción de este templo en 1876

² Dato incorrecto que ya hace tiempo tuve ocasión de corregir. Véase J. L. GONZÁLEZ SUBÍAS, “Un primer acercamiento biográfico a la figura del dramaturgo romántico español José María Díaz”, en J. ROMERA CASTILLO y F. GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Visor, Madrid, 1998, pp. 435-442.

³ En el artículo anteriormente mencionado situé la fecha de nacimiento del poeta entre los días 3 y 13 de julio, basándome en la información ofrecida por los empadronamientos madrileños de 1866 y 1867 (Archivo de la Villa de Madrid, Estadística, 3-436-9, 5-317-4). Dato que hoy creo necesario rectificar.

⁴ En concreto, los dos padrones antes citados; los más fiables de cuantos he podido consultar. Cf. Archivo de la Villa de Madrid, Estadística, 2-19-6, 3-389-1, 3-388-5, 3-436-9, 5-317-4.

⁵ El documento se conserva en el Archivo Histórico Nacional (Universidades, Leg. 579).

hace que la localización de dicha partida bautismal se complique. Podría encontrarse quizá entre los archivos de la parroquia de Santa Teresa, construida en sustitución de la anterior, o con mucha más probabilidad entre los numerosos documentos pertenecientes a San Pablo conservados en el Archivo Diocesano de Caracas. En cualquier caso, a la espera de esa confirmación tan anhelada, creo que los datos indirectos que acabo de presentar son suficientes para fijar con exactitud el origen caraqueño de José María Díaz, así como el año y el mes de su nacimiento. Pero, ¿cómo es posible establecer a partir de los datos mostrados la relación de parentesco entre nuestro autor y el doctor José Domingo Díaz?

Fue sólo una casualidad lo que hizo que cayera en mis manos un curioso volumen conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, cuyo título, *Recuerdos sobre la Rebelión de Caracas*, así como el nombre de su autor, José Domingo Díaz, llamaron mi atención. El apasionante relato de este doctor y periodista caraqueño me sedujo desde el primer momento. Había algo en él, en su vida y en su forma de narrar, que me resultaba extrañamente familiar. Un dato, una sorprendente coincidencia, llamó aún más mi atención: En su libro, José Domingo Díaz relata cómo el 3 de agosto de 1813 la ciudad de Caracas capituló frente a la inminente llegada de las tropas de Bolívar; y él, a las tres de la tarde de ese mismo día, regresó a su casa “para abandonar a mi patria con mi familia, compuesta de una esposa y dos hijos, uno de ellos de catorce días de nacido”⁶. ¡Qué extraña coincidencia! Uno de los hijos del doctor Díaz había nacido por las mismas fechas en que, según mis investigaciones, lo había hecho el poeta romántico José María Díaz; nacido igualmente en Caracas, en julio de 1813. No sólo eso. En su obra, además, José Domingo Díaz explica con todo lujo de detalles cómo hubo de abandonar junto con su familia definitivamente su ciudad y partir hacia España un 13 de junio de 1821; y cómo, tras un sufrido viaje en el que incluso perdió la vida su hija mayor, de nueve años, llegaron a las costas de Cádiz el 26 de agosto, para estar en Madrid exactamente un mes después. Demasiadas coincidencias.

Sabemos por los padrones consultados en el Archivo Municipal de Madrid que José María Díaz estableció su residencia en la capital española en torno a 1820. Es curioso que el autor no recordara con exactitud el año de su llegada a la corte, pues los citados empadronamientos nos ofrecen datos tan contradictorios como 1825 (padrón de

⁶ JOSÉ DOMINGO DÍAZ, *Recuerdos sobre la Rebelión de Caracas*, Imprenta de León Amarita, Madrid, 1829, p. 56. Las cursiva son mías.

1855), 1817 (padrón de 1857), 1828 (padrón de 1858) y, por último, 1820, en los empadronamientos correspondientes a 1866 y 1867, los más fiables. Pero, por otra parte, no es tan extraño que el escritor recordara con cierta dificultad tal acontecimiento, teniendo en cuenta que entonces contaba tan sólo con ocho años de edad y los dramáticos sucesos que habían acompañado tanto su infancia como su forzada y temprana emigración.

Absolutamente todos y cada uno de los datos que conocemos sobre los primeros años de la vida del poeta José María Díaz —cierto que escasos y poco precisos— coinciden con los de uno de los hijos de este interesante personaje de la historia venezolana que fue el doctor José Domingo Díaz. Incluso la actitud de éste frente al movimiento independentista encabezado por Bolívar parecía haber sido compartida por el padre del dramaturgo Díaz, según lo retrataba en 1846 un literato que lo conocía sobradamente: “Oriundo de América, hijo de uno de los españoles que nunca prevaricaron en las prolijas contiendas que al fin nos arrancarán todas las conquistas de Cortés y Pizarro”⁷.

Los datos presentados, con ser muy sugerentes, no bastaban para establecer definitivamente que José María Díaz fuera hijo del doctor Díaz. Era necesario buscar más información sobre este personaje caraqueño. Y el dato que necesitaba apareció inmediatamente: José Domingo Díaz, hijo expósito, había sido criado por los presbíteros doctores don Domingo y don Juan Antonio Díaz Argote, quienes lo educaron y le dieron sus apellidos. No es muy difícil sumar el nombre del primero de los sacerdotes mencionados y el segundo apellido que éstos legaron a José Domingo; o, simplemente, juntar el segundo nombre de pila del doctor caraqueño y su segundo apellido para obtener un nuevo nombre: Domingo Argote. El seudónimo con que José María Díaz firmó, en 1854, uno de los numerosos dramas históricos que presentó a la escena española, titulado *El Justicia de Aragón*⁸.

Las pruebas que presento, en mi opinión, son concluyentes; y, a la espera de encontrar algún día el documento que lo certifique, creo que, sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que José María Díaz fue el segundo de los hijos del doctor José Domingo Díaz, nacido hacia el 20 de

⁷ ANTONIO FERRER DEL RÍO, *Galería de la literatura española*, Madrid, 1846, p. 312.

⁸ La dedicatoria que el poeta inserta en su drama *Un poeta y una mujer*, tanto en su edición de 1838 como en la de 1849, “Al Excmo. Sr. Don José Domingo Díaz”, cobra ahora un mayor valor a nuestros ojos. No nos cabe la menor duda de que Díaz dedicó la obra a su padre, posiblemente fallecido pocos años atrás.

julio de 1813 en la ciudad de Caracas. De este modo se aclara la infancia del escritor, que hoy, por vez primera, se despliega sin misterios ante nuestros ojos.

EL DOCTOR JOSÉ DOMINGO DÍAZ Y SU MISTERIOSA ASCENDENCIA

José María Díaz fue, por tanto, fruto del segundo matrimonio de un prestigioso doctor médico-cirujano caraqueño que luchó con todos sus medios contra la independencia de las provincias americanas pertenecientes a la corona española: don José Domingo Díaz. De su madre sólo sabemos un escueto nombre, María o María Teresa Torre⁹, y que pertenecía a una familia honorable de Madrid, donde el médico se casó cuando viajó por vez primera a la capital en 1808. El 22 de marzo de 1810, el matrimonio partió desde el puerto de Cádiz con dirección a Caracas y, una vez establecido allí, no tardaron en llegar los primeros vástagos, el segundo de los cuales fue José María Díaz.

Si de la madre del escritor no tenemos más referencia que la mencionada, no ocurre así con su padre, un curioso e interesante personaje que tiene su importancia tanto en la historia de España como de Venezuela. Enigmáticos son, sin duda, sus orígenes. Un misterioso velo de ocultamiento parece haberse querido extender sobre su figura, de una enorme categoría y relevancia en numerosos aspectos. Un velo que, por esos caprichos burlones del destino, alcanzó igualmente a sus hijos.

El apellido que José Domingo Díaz legó a sus descendientes no era suyo. Expósito, fue recogido y criado en el hogar de dos importantes sacerdotes caraqueños, los doctores don Domingo y don Juan Antonio Díaz Argote, que lo educaron y le dieron sus apellidos. Poco o nada se sabe de sus verdaderos padres; incluso existen dudas sobre su origen criollo o mulato. Aunque el doctor Ricardo Archilla lo incluye en el primero de los grupos¹⁰, desmintiendo así las descalificadoras afirmacio-

⁹ Dos veces figura el nombre de María en la obra de donde he podido obtener estos datos relativos al doctor José Domingo Díaz. No obstante, en una ocasión la misma fuente cita igualmente el nombre de María Teresa como esposa de Díaz. Véase RICARDO ARCHILLA, *El médico José Domingo Díaz contemplado por otro médico en el año setenta del siglo XX*, Italgráfica, Caracas, 1970, pp. 16, 25 y 31. Este breve, pero detallado, estudio sobre la vida y los hechos de José Domingo Díaz es el más completo que conozco hasta la fecha, y en él se sustentan varios de los datos referentes al padre de José María Díaz que presento aquí. Por otra parte, gracias al conocimiento del, con bastante probabilidad, primer apellido de la madre del dramaturgo, podemos aventurarnos a reconstruir el nombre completo de éste: José María Díaz Torre.

¹⁰ RICARDO ARCHILLA, *op. cit.*, pp. 5-6.

nes vertidas sobre el personaje respecto a su condición de “pardo”, fruto en muchos casos de una mal disimulada inquina o del rencor más visceral, es cierto que se ha venido barajando la posibilidad de que el doctor Díaz fuera hijo de un famoso curandero de Caracas, de nombre Juan José Castro (Juancho Castro), sobre el que no hay duda alguna de su pertenencia a la clase social mulata de la América hispana de la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, tal afirmación, basada exclusivamente en una carta anónima inserta en el número XVIII de la *Gaceta de Caracas* (25-XI-1813), aprovechando la ausencia obligada del hasta entonces redactor y director de la misma José Domingo Díaz, refugiado a la sazón en Curazao, tiene todas las trazas de ser tan solo un libelo contra su persona, que ya entonces se había ganado sobrados enemigos por sus ideas políticas y su combativa defensa de la causa realista¹¹. El propio Díaz siempre desmintió con rotundidad tal afirmación, “hasta el punto de que se indignaba de solo oír el nombre de Juancho Castro a quien, en toda ocasión, procuraba zaherir agriamente por el hecho de su profesión de curandero”¹². A falta de pruebas más concluyentes, nos hallamos sólo ante una sospechosa conjetura¹³.

En cualquier caso, aunque no sepamos quiénes fueron los abuelos del poeta español José María Díaz, es indudable que su padre nació en Caracas, en 1772, y que recibió una esmerada educación de la mano de los presbíteros doctores Domingo y Juan Antonio Díaz Argote. La trayectoria personal del futuro doctor José Domingo Díaz es asombrosa: con trece años comienza los estudios de Filosofía en la Universidad de Caracas, que culmina brillantemente tres años después para iniciar estudios de Medicina. En 1794 se gradúa de Licenciado en Medicina, habiendo recibido previamente dispensa real, por su condición de

¹¹ Personalmente, dudo de la paternidad atribuida a Juancho Castro. Los rasgos físicos del doctor proporcionados por Juan Vicente González (“Era alto y flaco, de rostro largo y enjuto, huesudo, de ojos verdosos...”) o los publicados en la *Gaceta de Caracas* (“Macilento, cara aplomada, ojos azules...”) (cf. RICARDO ARCHILLA, *op. cit.*, pp. 5-6), así como el hecho de que los Díaz Argote recibieran misteriosos recursos para la educación del niño (*ibid.*, p. 10), me inclinan a pensar en otra clase de procedencia. No obstante, es la única pista de que disponemos hasta el momento.

¹² HÉCTOR PARRA MÁRQUEZ, “A propósito de la Esquina del Dr. Díaz. Recuerdos de dos anti-próceres. Rasgos biográficos de tales personajes. Su significación en nuestra historia”, *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, Caracas, 44 (1961), núm. 176, p. 547.

¹³ Para más información puede consultarse el artículo citado de HÉCTOR PARRA MÁRQUEZ, pp. 538-563.

ilegítimo, para poder obtener los diferentes grados y títulos concedidos por la Universidad; y tan solo un año más tarde obtiene el grado de Doctor. A partir de entonces inicia una brillante carrera médica que se ve recompensada por continuos reconocimientos: descubre y ensaya un tratamiento contra la lepra en el Hospital de San Lázaro; es nombrado Médico único de la Casa de Misericordia (1795); Primer Médico de los hospitales de campaña ante la amenaza de invasión por los ingleses; nombrado médico interino de los hospitales de caridad de San Pablo, Militar y San Lázaro (1797); explora y redescubre en las serranías al norte de Caracas fuentes de aguas minerales a las que dará un uso terapéutico con el que logra obtener sorprendentes resultados; es comisionado por el Ayuntamiento para examinar las harinas de los almacenes y panaderías de Caracas y dictaminar su calidad (1798); parece haber sido médico del Hospital de San Pablo entre 1799 y 1802; en 1800 desempeñó la Fiscalía del Protomedicato; en 1802 fue médico de la población de El Valle, así como del Hospital de la Caridad, y es nombrado Médico de Ciudad...¹⁴ Y así podríamos seguir recordando la asombrosa labor de este doctor que ejerció incansablemente la medicina al servicio de Caracas y de sus conciudadanos, hasta que el cauce de las aguas dio un giro radical en su rumbo y obligó a José Domingo Díaz a luchar por una causa diferente.

Lo cierto es que el doctor Díaz formó parte de la intelectualidad caraqueña de 1800. Fue un destacado escritor científico, que concluyó numerosos trabajos relativos especialmente al ámbito de la viruela y la vacunación, o al de las enfermedades endémicas como la fiebre amarilla, además de un consumado traductor de textos ingleses y franceses. No es extraño que en su primera estancia en Madrid (1808) fuera admitido como Socio de la Academia de Medicina, y posteriormente se le nombrara Inspector de los hospitales de Caracas. Fue además un polémico y combativo periodista, fundador y redactor único junto con el licenciado Miguel José Sanz de *El Semanario de Caracas* (1810-1811), y dirigió la *Gaceta de Caracas* desde 1812 a 1821, con las interrupciones motivadas por la amenaza de las tropas independentistas, cuando ya el doctor había adoptado una postura abiertamente contraria a dicho movimiento y se había convertido en uno de los máximos defensores de la causa española. Incluso, en su juventud, José Domingo Díaz se vio tocado por el dedo de Apolo y escribió algunos ensayos dramáticos, como

¹⁴ Una muy detallada lista sobre los cargos y la trayectoria médica de José Domingo Díaz es ofrecida por el doctor RICARDO ARCHILLA, *op. cit.*

los titulados *Inés* y *Monólogo de Luis XVI*, y llegó a publicar versos en la *Gaceta de Caracas*¹⁵. Al parecer, el espíritu combativo, la capacidad de trabajo y el amor a las letras es algo que José María Díaz heredó de su padre.

Concluiremos este que ya comienza a ser panegírico discurso sobre el doctor José Domingo Díaz, recordando algunos otros honores que alcanzó en la madurez de su vida: en 1809 se le conceden por Real Orden los honores del título de Ministro Honorario de la Real hacienda; en 1814 fue nombrado Secretario de Gobierno en Caracas; dos años más tarde recibe la Cruz de Caballero de la Real Orden Americana de Isabel la Católica (la primera vez que se otorgaba en Venezuela); en 1821 se le concede la Intendencia de la Real Hacienda de Puerto Rico, y es premiado con el Diploma de Distinción cinco años más tarde.

A su regreso a Madrid a finales de 1828, donde había dejado a su familia, el doctor Díaz escribirá un libro maldito para muchos historiadores de Venezuela titulado *Recuerdos sobre la Rebelión de Caracas*, que fue el golpe de gracia para que su figura quedara definitivamente relegada al olvido por la nueva e independiente nación. Ciertamente José Domingo Díaz formó parte de ese grupo de hombres, hijos de Caracas, que optaron por defender una postura contraria a la de sus coetáneos respecto al ser y al futuro de la tierra que les vio nacer, pero eso no es motivo para acallar y empañar la importancia de una figura que destacó por sus méritos personales y que sirvió y amó profundamente a su patria, aunque a su modo. En 1831, José Domingo Díaz, habiendo tenido conocimiento de la muerte del Libertador Simón Bolívar, le dedica una última carta en la que reconoce y alaba por primera vez algunas virtudes del que fuera su más odiado enemigo, aunque sin dejar de verter adjetivos infamantes hacia su persona, a la que había perseguido con saña desde las primeras llamaradas de la independencia. Y, poco después, el viejo doctor lo seguiría en su viaje a través de las aguas del Leteo, en una fecha y en un lugar que todavía ignoramos, posiblemente entre 1831 y 1835¹⁶. Por entonces su hijo mayor, José María Díaz, asistía

¹⁵ Véase RICARDO ARCHILLA, *op. cit.*, p. 6.

¹⁶ La última referencia, por el momento, de que tenemos constancia sobre José Domingo Díaz se trata de una representación firmada por su esposa, María Torre de Díaz, en Madrid, a 8 de agosto de 1835, en la que solicita un certificado de los nombramientos de los cargos que habían sido desempeñados por su marido (véase RICARDO ARCHILLA, *op. cit.*, pp. 16 y 25). Aunque este dato puede ser muestra, efectivamente, del fallecimiento de su esposo, aún no hemos encontrado la prueba que consideremos definitiva.

ya a la tertulia de El Parnasillo y comenzaba a publicar los primeros versos de una dilatada carrera literaria, no exenta de dificultades, que lo llevó a ser una de las figuras más representativas del movimiento romántico español y a sufrir también, como su padre, el dardo de la enemistad personal y, finalmente, la triste mancha del más injusto de los olvidos.

JOSÉ LUIS GONZÁLEZ SUBÍAS

I.E.S. Enrique Tierno Galván (Parla, Madrid)

EL CUADERNO DE MARI CELINA Y OTROS POEMAS:
PREHISTORIA POÉTICA ALBERTIANA.
RAFAEL ALBERTI EN SUS PRIMERÍSIMOS ORÍGENES

En 1989, el azar puso en mis manos un conjunto de manuscritos inéditos, fechados en torno a 1920, que pueden ser calificados, sin lugar a dudas, como el conjunto de composiciones líricas más importante de la prehistoria poética de Rafael Alberti. Tras meses de exhaustivo estudio de las ediciones y ensayos publicados sobre el autor, como de las sucesivas recopilaciones de su obra, además del primer tomo del proyecto de sus *Obras completas*, a cargo del poeta y profesor García Montero, que por esas fechas se estaba publicando, pude comprobar que, al menos, del que creo oportuno llamar *Cuaderno de Mari Celina*, está rigurosamente inédito en su práctica totalidad. Todavía en su lúcida ancianidad nuestro poeta Rafael Alberti, fui a visitarle en su entonces domicilio del Paseo de la Castellana, una tarde hermosa en la que estaba también el poeta Luis Muñoz. Rafael quedó gratamente sorprendido de ese encuentro con sus primeros versos; recordó su escritura y a lo largo de esa jornada hablamos sobre ese conjunto de poemas perdidos y me obsequió con un dibujo dedicado recordando ese hallazgo.

Muchos de estos poemas fueron dados por desaparecidos por el propio autor en *La arboleda perdida*, otros tal vez descartados voluntariamente por Alberti en el momento de su concepción. Nos encontramos con textos incluso como el considerado su primer poema, dedicado a su padre, reproducido por Rafael Alberti parcialmente en sus memorias, y que en estos papeles encontrados es mucho mayor en su extensión que como lo recuerda el poeta en *La arboleda perdida*.

Alberti se quedó fascinado al reencontrarse con sus primeros cuadernillos de poemas. Los manuscritos que he estudiado, y que confirmó el propio Rafael, pueden dividirse en varios grupos de escritura diferenciada:

1. Un cuadernillo negro de tapas duras, de tamaño cuartilla, firmado por nuestro poeta, Rafael Alberti, donde figuran sus primerísimos poemas, borradores y pequeños dibujos a tinta. Están dedicados a Mari Celina, una joven amiga de sus primeros años, y por dicha dedicatoria hemos creído conveniente titular este extenso libro de poemas inéditos como *Cuaderno de Mari Celina*, de 82 páginas, con 40 poemas, en su mayoría de 1920.

2. Junto al cuaderno, se encontraban también diversos manuscritos, entre ellos los titulados *Los balcones suaves* (1924), que contienen once poemas, seis de ellos inéditos.

3. *El verde esmerilado* (1923) es otro cuadernillo más breve, cosido junto al anterior, que consta de 5 poemas, tres de ellos no publicados hasta la fecha.

4. Cuatro poemas olvidados de la época de *Marinero en tierra*, incluidos con otros borradores de poesías publicadas en dicho libro.

5. Borradores de poemas no incluidos en *La amante*, de más difícil lectura, por su difícil caligrafía.

6. Textos varios en prosa, fechados en Loja: *Un loco y Rafael se acuerda de Antoñuelo...*

7. Poemas del manuscrito de *La niña guerrera*, cuaderno de notas, Aranda de Duero, Burgos, 1925-20 de agosto, Madrid. Ballet con Libro de Rafael Alberti, Música de Ernesto Halffter, decorados y trajes de Dalí y coreografía— [sin nombre]. Junto al romance de *La niña guerrera*, aparecen 6 dibujos de Alberti, de figuras de caballeros y damas de los siglos XIV, XV y XVI [el cuadernillo consta de 10 páginas], y un romance: *La mejor marimoñita...*

8. Carabina, especie de apunte costumbrista dramatizado, en prosa y verso, protagonizado por un leñador borrachín, su mujer y otros compañeros de taberna: Julián el Quemado y Andrés el Hinchado. [8 cuartillas].

9. Tres poemas no incluidos en *Sermones y moradas*, donde se manifiesta claramente la disolución de esa primera poesía pura y de corte popular hacia la irrupción del irracionalismo poético. Son poemas de enorme carga blasfema: “Carta”, “Se sabe de alguien colgado de tres alcayatas sin punta” y “Es una frente la que hoy pide auxilio...”, que adelantan también la línea de su llamada poesía cívica.

En estas breves páginas en las que damos noticia de estos hallazgos, nos vamos a centrar en el titulado *Cuaderno de Mari Celina*, fechado en 1920 en su inmensa mayoría de poemas. Es un cuaderno de tapas negras, con el sello de Librería y papelería de Justo Martínez, en la Puerta del Sol, 1 de Madrid. Los borradores y poemillas de su primer libro guardan en embrión muchos de los temas que van a recorrer la escritura de su primera etapa poética. Lo hemos titulado *Cuaderno de Mari Celina*, porque su primer poema está dedicado a esta amiga de sus primeros años madrileños, encabezado con un dibujo del poeta que indica “copia de un dibujo de Mari Celina”.

Alberti asocia, según nos narra en sus memorias, su primer poema a la muerte de su padre, acaecida en marzo de 1920¹. La impresión de su padre muerto, en el velatorio de su casa, se refleja en *La arboleda perdida* de esta manera:

Yo tampoco me fui, confundido e impresionado, del lado de mi padre... Estaba remordido, lleno de infinito pesar por haberlo tratado casi siempre con una dejadez y frialdad muy semejantes a la falta de amor... Estaba remordido, sí, y con deseos de hablarle y de llenar aquel su hondo silencio, ahora en verdad de muerte, con algunas palabras de cariño y perdón, respuesta ya tardía a mi desagradable comportamiento... Pero algo tenía que hacer, alguna prueba de dolor tenía que dar en aquel trance. El clavo oscuro que parecía pasarme las paredes del pecho me lo ordenaba, me lo estaba exigiendo a desgarrones. Entonces saqué un lápiz y comencé a escribir. Era, realmente, mi primer poema.

Alberti entonces señala sólo cinco versos que recuerda, y que están en dos estrofas distintas del poema que hemos rescatado, y señalamos en negrita. Nuestro poeta recuerda en *La arboleda perdida*:

...tu cuerpo,
largo y abultado
como las estatuas del Renacimiento,
y unas flores mustias
de blancor enfermo.

Jaime Siles, en su excelente y cuidada edición del tomo 1 de las *Obras completas, Poesía I^a*, reproduce como primer poema absoluto de nuestro autor este fragmento. En *Cuaderno de Mari Celina* encontramos el poema completo; está en la página 15 del cuadernillo, y es el poema número 16 de la colección:

Réquiem

Aquí... aquí... donde tú estuviste
Donde estuvo ya inmóvil tu cuerpo...
Aquí ... aquí... a esta luz amarga
De color siglo XIII y muy viejo...
Quiero hacer este verso

¹ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, Seix Barral, Barcelona, 1984, pp. 126 ss.

² Seix Barral, Barcelona, 2003, pp. 7-8.

Triste,
 Muy triste
 Como rayo de luna sobre el Campo Muerto
 Me encuentro.

¡Y ahora sí que estoy solo!
 Unas luces enfermas de color ceniciento...,
 Un Cristo...,
 Unas flores mustias de blancor enfermo...
 ¡como cuando estaba ya inmóvil
 tu cuerpo!

¡Tu cuerpo!:
 largo y abultado como las estatuas del Renacimiento.;
 y la túnica humilde... de pliegues helénicos...;
 y tus manos místicas...
 ¡Oh, las ascéticas manos
 de los muertos!
 ¡Oh, el color, el color de los muertos! :
 Color de llanura cuando ya hace frío...
 Color de este verso.

Aquí... aquí: ¡Como aquella noche!
 Me acuerdo de mi juramento,...
 Que te hice temblando... temblando...
 Al oído...
 ¡ya sin eco!

Y ahora:
 Quiero
 Renovar “aquello”...
 Y seguir siendo bueno,
 Muy bueno...

Aquí, aquí, donde tu estuviste... ;
 Donde estuvo ya inmóvil tu cuerpo...
 Aquí... aquí...: a esta luz amarga
 De color siglo XIII y muy viejo...:
 Hice
 Este verso.

Julio-MCMXX-III

Poema fechado en el 3 de julio de 1920, en números romanos. Nuestro poeta, probablemente, fue añadiendo a los primeros versos recordados en sus memorias, embrión del poema, el conjunto de versos que hoy rescatamos del olvido. Este poema tiene una voluntad de ritmo y estrofa, está claramente imbuido de un impacto sentimental, confesional, además de su alusión al color, reflejo de la actividad que absorbía el tiempo de Alberti en ese lejano 1920: su deambuleo por el centro de Madrid, pintando del natural. Esa actividad va a verse ahora “invadida” por la escritura, y a lo largo de todo el *Cuaderno de Mari Celina* se detecta, con mucha claridad, siguiendo las propias palabras de Alberti en sus memorias, ese proceso de construcción de una voluntad de escritura, una vocación plástico-lírica.

Alberti continúa en el *Cuaderno* con sus escritos, muchos de ellos fechados al final de cada poema, en ese mes de julio de 1920. Están dedicados a Mari Celina, a Emmanuelo Gil, a Celestino Espinosa, a la Luna, al antiguo café y botillería de Pombo, escritos en el parque del Retiro, en el Café de Roma, en la Puerta del Sol... Nos reflejan un joven errante por una geografía estival y urbana, deambulando por el centro de Madrid, balbuceando poemas, ensayando formas, traduciendo su interés por la pintura, por los colores y también por los volúmenes, porque no dejaba de dibujar, a la vez que comenzaba a escribir. Esta actividad también se refleja en varios poemas del *Cuaderno*, esas visitas al Museo del Prado, pero van apareciendo ya más esos paseos por el centro de Madrid. Como el propio poeta afirma “la calle, ya más que los museos, era mi escuela... paseaba observando la ciudad o recitando versos en las tardes primaverales con mis amigos Gil Cala y Espinosa” (*Arboleda perdida*, p. 118).

Le dan a conocer estos amigos, según afirma Alberti en sus memorias, a un poeta que influye mucho en la escritura de este *Cuaderno*: Amado Nervo, que entonces se le tenía por un poeta místico. La situación emocional de Alberti, provocada por la muerte de su padre, así como la lectura de este poeta, emulsiona su proto-escritura: en la página 2 del *Cuaderno de Mari Celina* figuran dos dedicatorias a Nervo, en dos poemas de diferente extensión. En el primero, es claro su sistema estrófico deudor del poeta mexicano, pero queda este legado también plasmado a lo largo de este primer conjunto de “ensayos” poéticos albertianos. En el segundo poema dedicado a Nervo, “Madre, los muertos oyen mejor”, de sólo cuatro versos, tras invocar a su madre, habla de “a ti, pues, este libro de intimidad, de amor,/ de angustia y de misterio, murmurado en voz baja”: toda una declaración de intenciones, una voluntad de escritura en nuestro naciente poeta. Alberti ya señala en el mismo comienzo de su librito cuales son los

puntos que dan cohesión al cuaderno: intimidad, amor, angustia y misterio; confesionalidad del naciente poeta, que realiza aquí una auténtica autobiografía en poemas.

Alberti menciona en sus memorias cómo la muerte de su padre encendió su escritura, provocado por el dolor de esa pérdida. Nuestro cuaderno refleja también esa tristeza que el poeta menciona en *La arboleda perdida*:

Por mucho tiempo viví triste. Me vistieron de luto. Toda mi gente se ennegreció. Comenzaron los rosarios y las misas... Yo me iba de mi casa en busca de la soledad, por las afueras de mi barrio. La llanura, con sus chopos ensimismados, y el Guadarrama azul en la lejanía, fueron mis buenos compañeros de aquellos meses. Me quedaba en el campo hasta muy atardecido. Y —¡Oh milagro!— seguían saliendo los poemas como brotados de una fuente misteriosa que llevara conmigo y no pudiera contener (pp. 128-129).

Entonces nuestro poeta recuerda y cita otro poema escrito en esos momentos. También lo encontramos en el *Cuaderno de Mari Celina*, en la página 9, es el poema número 12 de esta colección, y se encuentra localizado mucho antes dentro el poemario, que el considerado por Alberti como su primer poema. Comienza con un primer verso tomado de León Felipe, y es de mayor extensión de lo que nuestro poeta recuerda en sus memorias:

“Más bajo, más bajo”;
no turbéis el silencio...
De un ritmo incomparable,
Lento, muy lento,
Es el ritmo de esta luna de oro...

El sol ha muerto.
Suena la hora de rezar,...
Y todo el corazón de la llanura
Dice recogimiento.

El sol ha muerto.
Y hasta las alegrías son tristezas,
Pero del mismo ritmo:
Lento, muy lento.

Alberti remata el poema fechándolo el 1 de julio de 1920, en números romanos, como casi todas las dataciones que figuran en este cuaderno de poemas. Esa atmósfera de tristeza baña varios poemas del *Cuaderno*, incluso en los más plásticos, titulados por el propio poeta como “Apuntes”, y que casi son traslación segura de dibujos y pinturas que le obsesionaban. Así lo recuerda el poeta en *La arboleda perdida*:

...un ala oscura de tristeza golpeaba mis noches, vertidas al amanecer en nuevos poemas desesperados y sombríos. La pintura, que aún a pesar de la sorpresa de los versos me seguía dominando, de loca y rutilante pasó a bañarse de ocre y morados, saltando a un realismo semejante al más negro de la escuela española (p. 131).

Hay que destacar que el orden de sucesión de los poemas en el *Cuaderno de Mari Celina* no es absolutamente cronológico. El primer poema, “¡No hay un alma! La aldehuela...”, está fechado en octubre de 1920, dedicado a Mari Celina, pero en otros poemas situados más adelante en el libro, las fechas señaladas son o bien antes, de julio de ese mismo año la gran mayoría, o de mayo de 1920, como el poema que cierra el *Cuaderno*, o bien posteriores. Por ejemplo, los poemas del número 5 al número 10-bis, están fechados en enero de 1921, y son más bien borradores, pruebas poéticas, que poemas concluidos. Alguno aparece incluso tachado a lápiz en el manuscrito. Sus temas son deudores de la pintura que Alberti está conociendo, de las vanguardias de ese momento histórico que llegan a Madrid, de la exposición que realiza en el otoño de 1920. El juego con el tiempo, el espacio, las líneas, centra estos borradores que sólo tienen un valor testimonial.

Pero veamos el poema con el que arranca el libro. Son cuatro estrofas, de rima consonante, octosílabos, las dos primeras de cuatro versos, seguidas de otras dos de tres versos, una especie de sonetillo de arte menor, que alude a un dibujo que aparece en el encabezamiento, y que Alberti indica que es la copia de uno de Mari Celina. Dicho dibujo es muy sencillo, un paisaje con una casita en primer plano, dibujado con todo primor a pluma. Es un anticipo de su poesía de corte popular, una especie de “alabanza de la aldea”:

¡No hay un alma! La aldehuela
está tan pobre y desierta,
que al pie de la cumbre muerta
parece un cuento de abuela.

Bajo en invierno que vuela
 Como una añoranza incierta,
 Mi corazón a la puerta
 De la aldea, se deshiela!...

¡Oh! Si yo encontrara abrigo
 en ese hogar (y contigo)
 bajo el fuego que chispea

logrará ahogar esta pena!
 mi vida sería serena
 en la calma de tu aldea...

Este poema es un anticipo, en ciertos elementos, del poema de 1923, titulado “De Matinada”, recogido en la edición del profesor Luis García Montero³. Como el propio poeta y profesor indica en otro lugar, aquí también se demuestra que la poesía de Alberti es “la obra de un poeta con ojos de pintor, un poeta que impone en el verso todo el poder ocular aprendido junto a las formas y los lienzos” de ahí la “reiterada presencia de los colores en el verso albertiano y en la asiduidad de sus imágenes visuales” (p. xli).

Ejemplo muy notable de este gusto por el color es el poema número 26 del *Cuaderno*, que se encuentra en las páginas 39-41, titulado “Mari-Celina”:

Mari-Celina tiene una falda,
 Donde armonizan
 Los verdes-rojos y azul-turquí:

Mari-Celina tiene un corpiño
 De negros puntos (como el armiño)
 Y aveteado como el plumaje del colibrí.
 ¡Qué linda viene, Mari-Celina,
 con la su falda color albor;
 ¡Qué bien contrasta Mari-Celina,
 con el corpiño.
 Y con sus rojos labios en flor!

³ RAFAEL ALBERTI, *Obras completas*, ed. Luis García Montero, Aguilar, Madrid, 1988, t. 1, p. 59.

II

Tiene otra falda, Mari-Celina,
 Color-otoño: sepia tristán...
 Cuando la lleva con el corpiño
 De negros puntos... como el armiño
 ¡Qué bien contrasta Mari-Celina
 con la tristeza de mi corazón.

En este poema, fechado el 8 de julio de 1920, Alberti ya ensaya formas más alegres, de literatura popular, con métrica más propia de los cancioneros que por aquel entonces leía, aunque hace esa alusión a la tristeza de su corazón que por su biografía sabemos no es retórica. Son versos que tienen más relación con los encontrados de “Balcones suaves” o los primeros publicados en la revista *Alfar* o en *Horizonte*.

Otro elemento autobiográfico recogido en este *Cuaderno*, es la enfermedad. Veamos como lo describe Alberti en sus memorias:

Una noche, estando en los altos del Hipódromo, con una media novia que tenía, sentí un raro gusto a metal en la boca. Saqué el pañuelo y lo teñí de sangre... A la mañana siguiente, llanto de mi madre y gran reprimenda de toda la familia por ser yo el único culpable. Tenían más que razón. No me cuidaba. Vivía como un caballo desbocado. No comía. A penas si dormía cuatro horas. Verdaderamente era un bruto... Adenopatía hiliar con infiltración en el lóbulo superior del pulmón derecho. Aquella larga relación de mi mal me gustó mucho. Dedicué unos poemas, que llamé “Radiográficos” a mi pobre pecho vencido. Y comencé mi curación confinándome en espera de la llegada del verano...⁴

Esta reclusión le sirvió para leer mucho, sobre todo poesía de Juan Ramón, de Machado, y de la vanguardia, en la revista *Ultra*. En las *Obras completas* (2003) citadas, aparece un poema que comienza “Por mi pulmón malherido”, entre los poemas anteriores a *Marinero en tierra*⁵ fechados en 1922, que está en relación con estas circunstancias de la enfermedad de Alberti. En el *Cuaderno*, Alberti recoge un poema muy pesimista, el número 31 del poemario, muy romántico e ingenuo, sobre su tuberculosis, fechado

⁴ *La arboleda perdida*, p. 133.

⁵ RAFAEL ALBERTI, *Obra completa. Poesía I*, p. 51.

el 13 de julio de 1920, muy en el tono confesional que plasmaba en sus versos iniciales:

Estoy tranquilo
 ¿Tuberculoso? –Bien, bien: estoy tranquilo.
 Así me fundiré con mi amado el Otoño.
 Seré como las hojas secas y amarillas:
 Jugaré con el viento... y rodando, rodando
 Por tierras de Parques y Avenidas,
 Todo pobre y cubierto de polvo...

—
 ¿Tuberculoso? –Bien, bien. Estoy contento.
 Seré Cirio de Amor que se consume vivo.
 Así inspiraré lástima.
 Y cuando en esta vida acabe mi martirio,
 En un Otoño dulce, suave y tranquilo,
 Besaré las tinieblas de los Parques sombríos.

—
 ¿Tuberculoso? Bien, bien, estoy tranquilo,
 ya se acerca el Otoño, y termina el suplicio...
 Ha muerto ya el Estío: y en el Parque
 Las primeras hojas de colores tísicos, han caído.
 Ya se acerca la hora de los cuatro cirios:
 Ya se acerca la hora del último gesto de un vivo:

—
 Los párpados bajos: la boca entreabierta,...
 Y en las pobres manos un rosario y un Cristo...

—
 ¿Tuberculoso? –Bien, bien: estoy tranquilo.
 Ya se acerca mi hora.... Adiós Mari-Celina,
 Adiós pobres amigos míos...

El largo poema que sigue en el *Cuaderno* a éste, se titula “Alma mea triste”, está fechado el mismo día, y es una larga lamentación dirigida al Señor, de corte cristiano, hablando de su sufrimiento y esperando su final, para entrar en su Reino. Esos poemas más vanguardistas que Alberti menciona en sus memorias, con toda probabilidad, surgieron en fechas más tardías, pero los asocia a esta época.

En *La arboleda perdida* nuestro poeta también menciona a sus amigos de esos años, Manuel Gil Cala, Celestino Espinosa y María Luisa. A esta última dedica un breve poema, el número 21 del *Cuaderno*, titulado “Apunte de movimiento”, fechado el 6 de julio de 1920:

Gramaticalmente es todo un cuerpo en Imperativo;
 Un cuerpo todo descontorsionado;
 Una cabeza bruna en diminutivo.
 Y unos brazos (exentos de adjetivos):
 Teatralmente MARÍA LUISA ALBAREZ (*sic*) CABRERA ha entrado.

Sabemos, por las memorias de Alberti, que esta joven fue objeto del deseo de los tres amigos⁶, que posó para nuestro poeta en una ocasión para sus dibujos, y que hubo unas circunstancias nunca aclaradas en el tema amoroso en ellos, los jóvenes hombres, todos poetas incipientes, y a los cuales sirvió de musa la deseada María Luisa. En nuestro *Cuaderno* nos hallamos con un curioso poema, dedicado a Emmanuelo Gil (como así le debía llamar en esos años Alberti). Es el número 34 de la colección, fechado el 18 de julio de 1920, y es de tema de *Commedia del Arte*. No es difícil suponer que, con esa dedicatoria, detrás de la historia de Arlequín, Pierrot y Colombina, se esconda el pequeño lío amoroso entre estos amigos:

Y reír, siempre reír sin tener gana...
 ¡Y esto de ser un Arlequín desde las diez de la mañana!

Y reír, siempre, rara que ría Ella...
 ¡Y esto de haber nacido bajo tan Estrella! (*sic*)

Y reír, siempre reír, y sollozar riendo...
 Ser el blanco de todos... ¡en mi interior un pobre Pierrot riendo!

I

Se ha trabado una disputa
 Entre Pierrot y Arlequín...:
 El pobre Pierrot solloza,
 mientras Arlequín disfruta...
 ¡Y el pobre Pierrot solloza!

II

En esta Comedieta
 Solo abunda la farsa latina...
 ¡ay! Ya todas son Colombina
 de un negro-violeta!

⁶ *La arboleda perdida*, pp. 102-103.

Ya no existen los Blancos.
 Ni los Azules puros...
 ¡Ay! Pierrot:
 ¿De qué color será el Futuro?
 Apresemos en nuestras redes
 A esta Luna carmín-violeta...
 Dejemos a los Futuros
 A oscuras en su comedieta.

III

—Pierrot, amigo mío:
 separemosno (*sic*) de Arlequín,
 y dejemos a Colombina...
 —Marchemosnos, Pierrot:
 es tarde y tengo frío...

—Mira, cuán oportuna
 ha salido para los dos, la Luna!

Esa alternancia de voces es un primer ensayo de poemas dialogados de nuestro autor; tiene una estructura que recuerda embrionariamente a sus poemas sobre el cine mudo, *Yo era un tonto...* pero con tema de la comedia del arte, y de clara raigambre en la lírica popular, que con tanta maestría supo Alberti componer libros enteros.

Primeros amores, vocaciones paralelas, la experiencia de la muerte, experimentación formal balbuceante, pero donde se intuye ya al escritor que será. Con estas páginas hemos querido acercarnos a los albores de una vocación, al nacimiento de una voluntad de escritura, esbozando una primera aproximación a este fascinante hallazgo, el *Cuaderno de Mari Celina*, y de esta manera plasmar un recorrido paralelo por la intrahistoria poética albertiana, por los avatares biográficos de su primerísima juventud, momentos poéticos y existenciales que ya contenían al gran poeta que fue Rafael Alberti.

BEATRIZ HERNANZ ANGULO

Fundación Carolina

MARIANO JOSÉ DE LARRA COMO FIGURA DE
IDENTIFICACIÓN EN EL TEATRO ESPAÑOL
DEL SIGLO XX, LAS PIEZAS *LA DETONACIÓN* DE ANTONIO
BUERO VALLEJO Y *SOMBRA Y QUIMERA DE LARRA* DE
FRANCISCO NIEVA

En su ensayo del año 1963 intitulado *La actualidad de Larra*, Juan Goytisolo caracteriza al periodista, crítico y autor de los *Artículos de costumbres* Mariano José de Larra como el “autor más vivo, más entrañablemente actual de la hora presente” y ve en él un precursor de tiempos futuros y un “auténtico director de conciencia”¹. Ya los representantes de la generación del 98, en particular Azorín y Unamuno, habrían descubierto en él un símbolo de la oposición contra la represión, la censura y el exilio, y más todavía Goytisolo hace un paralelo entre, por un lado, los primeros decenios del siglo diecinueve con la época del reinado de Fernando VII y la regencia de María Cristina y, por otro, los años sesenta del dominio de Franco. Así como en aquellos tiempos Larra, en su famoso artículo *El día de difuntos de 1836*, no veía en Madrid nada más que un inmenso cementerio, también en los momentos actuales la capital no sería más que un montón de muertos; se tendría que colocar a Larra en la larga fila de los “escritores comprometidos” que se dieron cuenta de la realidad histórica, se hicieron escuchar por los contemporáneos y se propusieron con sátira e ironía un cambio de las condiciones políticas y sociales; muy lejos de una orientación fatalista, Larra no habría renunciado nunca a la esperanza de un porvenir mejor.

Es muy interesante ver que a finales del dominio de Franco y en los primeros años de la “transición”, cuando no estaba todavía perfectamente claro por dónde iba el desarrollo político de España, dos renombrados dramaturgos españoles se recordaron de la figura de Larra y la elevaron a protagonista en sus piezas teatrales, pero interpretando al “Fígaro” cada vez de una manera diferente. Se trata, por un lado, de *Sombra y quimera de Larra* de Francisco Nieva y, por otro, de *La detonación* de Antonio Buero Vallejo². Buero Vallejo empezó a escribir su pieza todavía

¹ El artículo se encuentra en JUAN GOYTISOLO, *El furgón de cola*, Seix Barral, Barcelona, 1976, pp. 21 ss.

² Ya del año 1920 data la pieza *El doncel romántico* de Luis Fernández Ardavín, que tiene también la figura de Larra como tema.

en la época de la dictadura, la terminó en el año 1977 en el período de la “transición” y la estrenó el 20 de septiembre del mismo año en el teatro Bellas Artes de Madrid. El autor la clasifica como su primera obra postfranquista. La pieza de Francisco Nieva data del año 1976 y fue estrenada ya en enero del mismo año en el Teatro Nacional de la Princesa de Valencia y un poco más tarde el 4 de marzo de 1976 en el Teatro María Guerrero de Madrid. Por la cronología de la creación de las piezas, queremos dedicarnos primeramente a la obra de Antonio Buero Vallejo³.

A la pieza *La detonación* con el subtítulo *Fantasia en dos partes* precede un texto de prosa más largo (*El decorado*), en el que el autor da una descripción minuciosa del escenario. Según ello, la escena se divide en tres zonas principales; en el centro se encuentra el despacho de Larra, por la derecha y por la izquierda, accesibles por una escalera, por un lado, el Café del Príncipe, llamado El Parnasillo, lugar de reunión para los literatos e intelectuales, y, por otro, la oficina lujosamente decorada del ministro. La acción muy densa y compleja cambia de una zona a otra, de vez en cuando se desarrolla también simultáneamente en varios recintos del escenario, llamando la atención de los espectadores a las zonas respectivas por efectos de luz. La acción representada en el escenario consta en total de una secuencia de recuerdos alucinadores del protagonista Larra, que se coloca, poniéndose la pistola a la cabeza, delante de los espectadores y pasa revista, antes de apretar el gatillo y quitarse la vida, en una serie de *flashbacks* a los acontecimientos más importantes entre el año 1826 y el 13 de febrero de 1837, día de su suicidio. Buero Vallejo atribuye particular importancia a poner de manifiesto las condiciones políticas de la época del reinado de Fernando VII y de la regencia de María Cristina (desde 1833 hasta 1840), período que está caracterizado por represiones de todo tipo, especialmente por medidas de censura, por la cárcel y el destierro, y en el que en parte también los intelectuales se dejan seducir por puro oportunismo. Todos los jefes de gobierno de entonces entran en escena, comenzando con Calomarde, que asumió el poder todavía bajo Fernando VII, pasando por Cea Bermúdez, Martínez de la Rosa, Toreno, Mendizábal, Istúriz hasta Calatrava, y de todos Larra queda al fin y al cabo desilusionado, a pesar de que pusiera todas sus esperanzas para una mejora de las

³ Tomamos por base la edición de ANTONIO BUERO VALLEJO, *La detonación, Las palabras en la arena*, pról. de Luciano García Lorenzo, Austral, Madrid, 1979. Las indicaciones de la página se refieren a esta edición.

condiciones sociales y políticas en ellos. Todos faltaron a sus promesas y aun cuando propusieron la abolición de la censura y otras reformas, no cumplieron sus proclamas⁴. El funcionario competente para la censura, Don Homobono en la pieza de Buero Vallejo, es el que siempre mañosamente llega a captarse las simpatías de los ministros en el momento dominantes y no pierde nunca su cargo. Aun cuando al principio Larra acoge con satisfacción la distribución de la tierra por Mendizábal, reconoce dentro de poco el absurdo y la tontería de la subasta del terreno, porque por esta manera sólo los adinerados pueden comprar, de modo que se vuelven todavía más ricos —un reproche al que Mendizábal reacciona con las cínicas palabras: “¡Nuestra revolución se apoya en la libertad de acumular bienes!” (p. 149). Es interesante ver que Buero Vallejo ha previsto para todos los ministros el mismo actor, con lo que quiere seguramente hacer patente que para él los políticos en sus acciones al fin y al cabo son todos iguales, aun cuando sus programas, vistos por fuera, parecen ser diferentes.

Comoliterato vacilante, acomodaticio y oportunista es desenmascarado Mesonero Romanos, a quien Larra quiere arrancar la máscara de la cara para poder reconocer su verdadero carácter (“Don Ramón, yo le suplico que me hable sin máscara”; p. 60). En general es importante que todas las figuras con excepción de Larra, Espronceda y del criado Pedro llevan semi-máscaras, con lo que el autor quiere ilustrar la hipocresía, el disimulo y la insinceridad de las personas en el escenario. Para Buero Vallejo el periodista Larra es el que con sus acciones y sus escritos intenta examinar a fondo lo que es la “verdadera” verdad, para alcanzar de este modo un mejoramiento de la situación.

Prescindiendo de la ilustración de la represión política y social en España en los primeros decenios del siglo XIX (a este respecto llegan a discutirse también las guerras carlistas, las disputas entre los “moderados” y los “exaltados”, así como los debates sobre la sucesión femenina al trono), en la pieza de Buero desempeña además un papel importante la presentación del fracaso de la vida privada de Larra. El protagonista quiere separarse de su mujer Pepita Wetoret y comenzar una nueva vida con su amante Dolores Armijo, pero quien le abandona a éste en el momento decisivo y vuelve a su marido:

⁴ Un esbozo instructivo del reinado de Fernando VII lo presenta el artículo de ÁNGEL MARTÍNEZ DE VELASCO sobre este rey, en WALTHER L. BERNECKER, CARLOS COLLADO SEIDEL y PAUL HOSER (eds.), *Die spanischen Könige. 18 historische Porträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Beck, Munich, 1997, pp. 209-223.

Volveré con mi marido y te olvidaré. ¡En una sociedad mentirosa, sí! La vida no es otra cosa ni puede serlo. ¡Y yo tengo muchas ganas de vivir! Adiós.

Y Larra reconoce que también Dolores ha llevado siempre una careta:

¿Cómo pude creer que tú no llevabas máscara? Al fin te veo tal y como eres. Y eres... Pepita. Sois la misma... Te he visto de pronto desenmascarada y mi pasión se ha apagado (pp. 189 ss.)

Como ya el mismo actor siempre representa a los distintos jefes de gobierno, así lo hace siempre la misma actriz con las dos mujeres en la vida de Larra, con lo que Buero Vallejo de nuevo quiere hacer evidente que también en las relaciones entre los hombres la verdad muchas veces está velada y enmascarada. Y al final, Larra mismo se ve como máscara ("Quizá sólo hay máscaras", p. 190), justamente en el momento en que reconoce en Pedro, quien pierde en la guerra a su pequeño hijo Juanín, al representante del pueblo sencillo que tiene que hacer siempre los sacrificios de los que los intelectuales saben escapar, y precisamente cuando se da cuenta de que siempre ha descuidado a su hija Adelita. A Larra no le queda otro remedio que el suicidio, puesto en escena por Buero Vallejo de una manera genial: Larra toma la pistola y todos los que desempeñaron un papel en su vida y le desengañaron –los políticos, algunos literatos así como Pepita y Dolores– la acercan cada vez más a su sien hasta que él mismo aprieta el gatillo; no se oye nada, más bien reina una oscuridad absoluta. Después Pedro entra en escena y dice las palabras características:

Es curioso. Tantos disparos y cañonazos que he oído en mi vida, apenas los recuerdo. Y aquella detonación que casi no oí, no se me borra... ¡Y se tiene que oír, y oír, aunque pasen los años! ¡Como un trueno... que nos despierte! (p. 194).

Con su pieza original y singular, cuya acción parece acelerarse y precipitarse cada vez más hacia el final, Buero Vallejo intenta presentar a Larra seguramente no como modelo que sirve para exponer una manera de vivir, más bien como un literato, quien en busca de la verdad no se acobarda de arrancar las máscaras a los hombres y denunciar la injusticia, la violencia y el terror. "Intentaré denunciar esa ignominia en que vivimos. Por nuestro pobre pueblo, que sólo conoce el hambre y que nos sostiene a todos", destaca Larra en su diálogo con Mesonero

Romanos (p. 62). Buero establece un paralelo entre el tiempo de Figaro y el de su propia época, cuando en los primeros años después de la muerte de Franco no se podía todavía constatar ningún cambio en la práctica de la censura que no se suprimió, en cuanto al teatro, antes de marzo de 1978. Además, Buero ya considera a Larra como un defensor del concepto del “posibilismo” (a diferencia del “imposibilismo” de Alfonso Sastre), que de ninguna manera se debe confundir con una adaptación oportunista a las circunstancias políticas del tiempo, sino que se debe entender en el sentido de que dentro del marco de las condiciones de censura actualmente dominantes, la literatura, en nuestro caso el teatro, tiene que ser “posible”, un teatro que de modo escondido e indirecto transmite mensajes para un cambio cauteloso y paulatino⁵. Por eso Buero no presenta en su pieza a Espronceda, quien actúa de una manera precipitada, muy celosa y petulante, como modelo de una conducta inteligente e discreta, sino a Larra; con Larra el espectador tiene que identificarse, lo que el autor llega a realizar por el principio de la “inmersión”, un concepto por lo que el público es llevado cada vez más en el mundo de las ideas y los pensamientos del protagonista atormentado por sus recuerdos y sus alucinaciones, de modo que el espectador siente con él y al final se identifica con él⁶.

Mientras Buero Vallejo en *La detonación* presenta a Larra en total como una figura positiva y digna de ser imitada, Francisco Nieva, al contrario, en su pieza *Sombra y quimera de Larra*, escrita aproximadamente

⁵ La polémica entre Buero Vallejo y Alfonso Sastre sobre “posibilismo” e “imposibilismo” fue desencadenada por el artículo “Teatro imposible y pacto social” de Sastre, publicado en 1960 en *Primer Acto*. Sastre hace un llamamiento a una oposición incondicional con la consecuencia de que a partir de mediados de los años sesenta le prohibieron toda representación de su teatro; Buero Vallejo, al contrario, se muestra como autor de integración quien de esta manera cuenta con cambios. Respecto a eso cf. MAGDA RUGGERI MARCHETTI, “Sobre *La detonación* de Antonio Buero Vallejo”, en MARIANO DE PACO (ed.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Universidad, Murcia, 1984, pp. 315-326, y HERIBERT HÄRTINGER, *Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur*, Egert, Wilhelmsfeld, 1997, esp. pp. 53 ss.; también KATRIN C. BERNHARD, *Zensurbedingte Strategie oder ästhetisches Konzept? Das dramatische Werk von Antonio Buero Vallejo im franquistischen und demokratischen Spanien*, Lang, Frankfurt-Berlin-Bern, 2001, esp. pp. 80 ss.

⁶ Relativo al efecto de “inmersión” cf. entre otros MARTHA T. HALSEY, *From dictatorship to democracy: The recent plays of Buero Vallejo (from “La fundación” to “Música cercana”)*, Dovehouse, Ottawa, 1994, esp. pp. 101-129.

en el mismo tiempo, llega a otro resultado. La pieza se basa en la comedia de cinco actos *No más mostrador* de Larra, que se estrenó en 1831 en el Teatro de la Cruz de Madrid y que, por su parte, se orienta en el vodevil *Les adieux au comptoir* del año 1824 de Eugène Scribe⁷. En la pieza de Larra que conduce en el mundo de la pequeña burguesía madrileña, la ambiciosa comerciante Bibiana, que súbitamente quiere ser llamada Concha, intenta subir a clases sociales superiores, buscando para su hija Julia por todos los medios un noble de marido. Su existencia, hasta ahora, detrás del mostrador de su tienda, no le gusta más, y está decidida de abandonar de una vez para siempre su comercio. Su marido se queda en el terreno de la realidad. A pesar de todo, para poder casar a su hija con Bernardo, el hijo de un comerciante honorable, se sirve de una serie de trucos que deben apartar a su mujer de sus planes absurdos. En primer lugar Bernardo finge ser un noble rico para impresionar a su futura suegra, después se pone de manifiesto que el Conde del Verde Saúco se interesa sólo por la dote de Julia. Deogracias, sin embargo, simula su ruina total de manera que muy rápidamente se reconocen los falsos y los verdaderos amigos, o sea, amantes. La comedia finaliza en la unión de Julia y Bernardo, y que Deogracias sale vencedor de los planes e ideas extravagantes y disparatadas de su mujer.

Este enredo extremadamente banal es transformado por Nieva en su adaptación, compuesta de dos partes de una manera extraordinariamente singular y original, de modo que el autor presenta al espectador (y lector) al fin y al cabo una pieza completamente nueva con un nuevo mensaje. Se podrían diferenciar tres distintos niveles de acción que se superponen y se mezclan y que exigen del espectador (y del lector) no poco esfuerzo para la comprensión de la pieza. En primer lugar encontramos una acción de marco. La primera escena, que se conduce en el ambiente del año 1837, empieza con la creación de un escenario en el que al lado de una tumba con la inscripción “Mariano José de Larra (Fígaro) año de 1837” aparece con el toque a muerto una figura femenina lloradora y que está de luto, mientras Don Pedro (que hace el papel de Deogracias) recita algunos versos del famoso poema fúnebre declamado por José Zorrilla delante del sepulcro de Larra. Después se aparta la tumba y detrás de ella se muestra la sombra de Larra, quien con una

⁷ Relativo a *Sombra y quimera de Larra* en total cf. MANFRED LENTZEN, “«¡Muera el acusón pedante!» Francisco Nievas Stück *Sombra y quimera de Larra* (Representación alucinada de «No más mostrador»)”, en MATTHIAS PERL y WOLFGANG PÖCKL (eds.), “*Die ganze Welt als Bühne*”. “*Todo el mundo es un escenario*”. *Homenaje a Klaus Pörtl*, Lang, Frankfurt-Berlin-Bern, 2003, pp. 281-291.

copa de champán en la mano, en un largo monólogo y pasa revista a su vida (una analogía a los *flashbacks* de Buero Vallejo es evidente) que se quitó por causa de la “Parca” Dolores Armijo, su amante. Dice que quiere retirarse a un palco del teatro para presenciar la representación de su pieza *No más mostrador*. A los espectadores (y al fin y al cabo, también a los actores) los anima a articular la crítica, así como él mismo lo hizo en su tiempo⁸. La figura femenina lloradora y de luto aparece de nuevo al final de la pieza, exactamente cuando Larra se mató de un tiro en su palco, bailando un bolero y mostrando la cara de una calavera sonriente. Estas escenas absurdas y grotescas, que encuadran la pieza, evidencian la exuberante fuerza imaginativa del autor, quien fascina a los espectadores por sus ideas inventivas y sorprendentes⁹. Especialmente en su *Breve poética teatral* (y en otros ensayos), Nieva ha destacado, prescindiendo de los efectos mímicos, ópticos, acústicos y decorativos, los elementos surrealistas, oníricos y alucinadores, que contribuyen a la “teatralidad” de su teatro¹⁰.

El segundo nivel de acción consta de la representación de la comedia *No más mostrador*, de Larra, delante de los ojos de los espectadores y delante del autor en su palco. Se presenta prácticamente el primer acto de la pieza de Larra con las posiciones contrarias de Bibiana (que quiere ser llamada Concha) y Deogracias respecto a la elección del novio para la hija Julia. En la segunda parte de la comedia de Nieva, la acción de la pieza de Larra pasa cada vez más a segundo término, porque los actores ya no parecen interesarse por sus propios papeles, sino que discuten como “seres reales” entre bastidores sobre el autor, es decir Larra, y sobre los papeles que tienen que hacer, de modo que tenemos delante de nosotros prácticamente una forma de teatro dentro del teatro o una especie de metateatro. Este tercer nivel, que es el más importante de toda la pieza, representa por lo tanto la acción de los actores, entre ellos en su

⁸ La pieza se encuentra en FRANCISCO NIEVA, *Teatro completo*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 1991, t. 1, p. 1157.

⁹ Lo mismo se puede constatar prácticamente en todas las piezas de Nieva, sobre todo en la *Trilogía italiana* (que consta de *Los españoles bajo tierra o El infame jamás*, *El baile de los ardientes o Poderoso Cabriconde* y *Salvator Rosa o El artista*); respecto a eso cf. MANFRED LENTZEN, “Der Ruf nach Freiheit. Francisco Nievas *Trilogía italiana*”, en BIRGIT TAPPERT y WILLI JUNG (eds.), *Heitere Mimesis. Homenaje a Willi Hirdt*, Francke, Tübingen-Basilea, 2003, pp. 773-788.

¹⁰ La poética se encuentra en FRANCISCO NIEVA, *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio del amor hostil*, ed. Antonio González, Cátedra, Madrid, 1980, esp. p. 94.

relación con el autor de la comedia, a quien miran de vez en cuando y de quien reclaman su opinión. Por eso Nieva ya no se interesa por el *happy-end* de la comedia, es decir, la reunión feliz de Julia y Bernardo, a la que ya no se alude explícitamente, sino por la disputa crítica de los actores con el autor, es decir Larra. Y en él no tienen confianza, porque sus ideas están llenas de contradicciones. Para ellos Larra no toma una posición inequívoca; ataca tanto a los liberales “moderados” como a los liberales “exaltados”, así como a los carlistas, y no se puede averiguar exactamente cuál es su concepto político. Le insultan a él, al “afrancesado”, como “audaz y vivaracho”, quien con sus “Parises de Francia y su política de la humanidad y el buen gusto” sí que fanfarronea de modo jactancioso y arrogante, pero en principio no es más que un “bailarín de los espíritus modernos”, un charlatán y un hombre veleidoso (pp. 1161 ss.).

También por su “escandalosa” vida privada se acaloran los actores. Así le reprochan de hacer saber por cierto su parecer moralizador sobre el adulterio, pero de separarse al mismo tiempo de su mujer Pepita Wetoret y de establecer relaciones amorosas ilícitas con Dolores Armijo. Hasta se difunde el rumor de intento de un amorío con la regenta María Cristina, y como absurdo punto culminante Nieva construye una aventura galante del espectador Larra (en el palco) con Julia, a quien se le entrega una carta anónima en la que es prevenida contra este “burlón” e “inmoral” (pp. 1170 ss.; p. 1175). Después de todo Julia está tan desilusionada que ve también en Bernardo, quien hace el papel del noble elegante, nada más que un engañador (p. 1182).

Por último Nieva presenta a un Larra que no sabe arreglarse no solamente con la situación depresiva de España (descrita por la inserción de varias reflexiones formuladas por el crítico del siglo diecinueve en sus *Artículos de costumbres*), sino tampoco consigo mismo, de modo que no ve otro recurso que de quitarse voluntariamente la vida con un tiro en su palco, mientras los actores le insultan con las palabras más contradictorias: “No tiene resignación”, “Es un incordio”, “Un disconforme”, “Un infeliz”, “Un triunfador que fracasa”, “Un fracasado que triunfa”, “Es un español sin patria”, “Un patriota sin España”, “Un papel que arroja el viento”, “Un pobre viento de papel”... “¡Muera el acusón pedante!”, etc. (pp. 1205 ss.).

Con su adaptación imaginativa y original de la pieza de Larra, Nieva seguramente tiene por objeto —análogamente a Buero Vallejo— un paralelo entre los primeros decenios del siglo diecinueve y los años poco después de la muerte de Franco, cuando comenzó la fase de la “transición” política y no se podía todavía reconocer claramente el

camino y el desarrollo futuro de España. Sin duda alguna la pieza debe propagar el grito por la libertad, lo que enérgicamente pone en claro la declaración de Bernardo en el cementerio: “Aquí yace el pensamiento”, “Aquí yace la emigración” (p. 1199). Pero en la *Breve poética teatral* de Nieva se lee sobre Larra también esta frase característica: “En *Sombra y quimera de Larra* la sociedad mata o hace que se suicide un psicópata inteligente, simpático, hedonista y refinado”¹¹. A pesar de toda su simpatía, Nieva ve en el literato del siglo diecinueve además una figura patológica, y las numerosas declaraciones críticas por parte de los actores sobre el personaje presente en el palco durante la representación de la pieza, dan a conocer su escepticismo ante esta figura contradictoria, veleidosa, indecisa y ambivalente, quien al fin y al cabo no ha conseguido nada. No por último la calavera sonriente al final de la pieza acentúa esta interpretación. Por lo tanto, para Nieva, Larra es sin duda un personaje de buena voluntad, pero a causa de sus contradicciones internas débil y poco afortunado y triunfador. Para poder realizar un verdadero cambio, hacen falta, sin embargo, figuras enérgicas que saben lo que quieren, pero a las que Nieva aparentemente no cree encontrarlas entre los intelectuales. De este modo, parece poner en duda en general un papel político eficaz por parte de los literatos¹².

Haciendo un resumen se puede constatar que la figura del periodista, crítico y autor de los *Artículos de costumbres*, en la época inmediata a la muerte de Franco, es recibida y tratada de modo distinto. Antonio Buero Vallejo, por un lado, interpreta a Larra de intelectual “posibilista”, con quien puede identificarse y a quien presenta como modelo de su propio tiempo. Francisco Nieva, por otro lado, pone de relieve el carácter contradictorio y ambivalente del personaje que ciertamente persigue fines honorables, pero que parece poco útil e idóneo para los rudos negocios políticos, llenos de oportunismo y intrigas.

MANFRED LENTZEN

Universität Münster, Alemania

¹¹ Ed. cit., p. 105.

¹² Por una identificación de Nieva con Larra abogan entre otros PHYLLIS ZALIN, “Teatro de crónica y estampa. Teatro en clave de brevedad”, en: Francisco Nieva, *Teatro completo*, t. 2, pp. 1139 ss., y JUAN FRANCISCO PEÑA, *El teatro de Francisco Nieva. Estudios sobre teoría y crítica teatral*, Universidad, Alcalá, 2001, t. 2, pp. 455 ss.

MANUEL RIVAS: UN SIMPLE LÁPIZ PARA PASAR DE LA IMAGEN A LA ESCRITURA

Mi trabajo parte del estudio de una obra de la literatura española contemporánea, *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas, y de otros de los relatos del mismo autor. A veces, no vacilaré en ampliar el análisis a otras obras del mismo período para mostrar las posibles relaciones que existen entre ellas.

La novela de *El lápiz* relata por una parte el resultado de una entrevista que un joven periodista, Carlos Sousa, tuvo con el doctor Daniel Da Barca a propósito de su experiencia personal en la Guerra Civil española. De esta manera, tenemos la visión de un vencido, de los vencidos. Pero se trata de una visión que se abre con un acto de amor. En oposición, tenemos la de Herbal, antiguo soldado franquista que trabaja, en el presente de narración (finales del siglo XX), en una taberna que hace de prostíbulo y este personaje le está hablando a una de las prostitutas, Maria da Visitação. Aquí, tenemos la visión de los vencedores. Pero este relato, al contrario del otro, se abre con un acto de muerte, una matanza, el asesinato de un artista. Ambos relatos no dan tanta importancia a la política como lo podríamos suponer. Se trata más bien de visiones complementarias que se interesan por la microhistoria, la historia individual de los pequeños actores de la guerra. El hilo conductor entre ambos relatos parece ser un lápiz que utilizó en su momento el artista asesinado y que su verdugo recuperó. La novela nos propone por lo tanto la historia de la vida de los propietarios del lápiz, como lo indica la propia obra.

Ahora, hablar de visiones, como lo he hecho, implica la presencia de imágenes no sólo metafóricas sino también y sobre todo de imágenes icónicas. Por lo tanto, es interesante ver cuáles son las imágenes de este tipo presentes en la prosa de Manuel Rivas, analizar su pasaje de un estatuto que podemos definir de imágenes externas a imágenes mentales propias a la mente del escritor para volver a salir e inscribirse en la hoja de papel. Una problemática a la que intentaré contestar analizando primero cuáles son las sensaciones que intervienen en la creación de las imágenes mentales del escritor, para detenerme luego en el papel central que desempeña la imagen como etapa obligatoria hasta la escritura. Lo que permitirá mostrar cómo imagen, memoria y escritura son tres nociones íntimamente ligadas la una a la otra en esta obra y en otras muchas contemporáneas.

UN RELATO ORAL HECHO DE SENSACIONES AUDITIVAS

Al principio está... la oralidad

La oralidad está muy presente en la prosa de Manuel Rivas. Su infancia estuvo marcada por los relatos de sus familiares. Como lo afirmó en una charla-conferencia que dio en la Biblioteca municipal de Lyon en abril de 2003, su hermana mayor María, por ejemplo, leía muy bien:

Era como una figura de circo. La subían a una mesa en la taberna para leer el periódico sobre todo los sucesos y las esquelas. Ella le ponía sentimiento y los que oían le daban al acabar de leer un plátano o una naranja o unos caramelos muy ricos que se llamaban la “vieja vaca”, y a mí me daba una envidia tremenda y pensaba que tenía que aprender a leer rápido y escribir rúbrica necrológica. Estas escenas se quedaron en mí y las recuerdo como unas fotos de María¹.

No se sabe si estas lecturas son ciertas o no. Pero lo esencial es que el autor nos las propone como fundadoras de sus primeros impulsos hacia la literatura. De la misma manera, Rivas afirma que la oralidad es esencial porque de esta manera se puede percibir “la temblorosa excitación de las palabras que olfatean el rastro del sentido”. La vida tiene vocación literaria. Muchos escritores hablan de primeras lecturas de libros que les impresionaron para situar el comienzo de su entrada literaria. Pero, para el autor gallego, se tendría que hablar más bien de una escalera con peldaños de madera muy rugosa, la de la casa de sus abuelos maternos. Una escalera que va a los dormitorios desde la planta baja dividida ella en dos espacios: una cuadra interior para el ganado y el comedor campesino. Todo el mundo está alrededor de un fuego donde crepitan las palabras de los mayores:

Yo debía estar en cama pero estaba en la escalera. Ellos no me veían pero yo veía el resplandor del fuego y la parte iluminada de los rostros. La memoria pinta ahora el lienzo de esta ventana como un cuadro del Caravaggio. Esas personas que contaban historias eran distintas a las que acababa de dejar unos minutos antes. Eran narradores. Habían dejado el silencio y la parquedad de los que hablan con las manos. Eran otros seres transformados por el lenguaje y los juegos de luces. El relato recriptaba. Los relatos que subían por la escalera trataban sobre todo de crímenes, de erotismo, de aventuras y viajes de emigrantes. Es decir

¹ Transcripción de la charla conferencia dada en la Biblioteca Municipal de Lyon-Part-Dieu, abril de 2003.

todo muy moderno. Nada de hadas o duendes, si acaso el ánima de uno de los que volvía (*loc. cit.*).

Todos esos relatos son los de la vida y de los que contaban historias para sobrevivir una noche más, para entrelazar soledades y subir peldaño a peldaño con la memoria a cuestras por la escalera donde se escondía el clandestino, el pequeño Manuel.

El contexto social no es nada desdeñable. Rivas nace en Galicia donde las tabernas son unas verdaderas instituciones. El novelista menciona la taberna a la que acudía a menudo: la Taberna de Eleonor. Por las tardes, las mujeres calcetando, y por las noches, los hombres que se cuentan lo que han hecho durante el día y sobre todo relatos de los emigrantes. Lo más llamativo es que no son los emigrantes los que cuentan sus propias historias, sino que delegan sus relatos en bocas de los otros que no han ido a ninguna parte. De este modo, los actores se vuelven oyentes de sus propios actos manipulados por los demás, como si fuese la primera vez que tenían noticias de ella, de su vida, en la cámara oscura de la noche despegada del mundo real. Una técnica que podemos comparar con la de las aventis inventadas por Juan Marsé en *Sí te dicen que caí* o en *El embrujo de Shanghai*. Una oralidad que permite alejarse de la realidad dura de lo cotidiano, una voz que permite sobrevivir, como en *El lápiz del carpintero*:

Estáis ahí dale que dale, con cuentos de viejas. Y no os dais cuenta de que nos van a matar a todos (p. 37).

Esta oralidad la encontramos por lo tanto en los relatos de Rivas. Es la pequeña voz interior del difunto carpintero que habla en la cabeza de Herbal (pp. 60, 105, etc.). Esta pequeña voz interior, comparable con la buena conciencia, entra en oposición con otra voz que intenta aplastarla: la de la mala conciencia, la del diablillo que mandó matar al carpintero durante la Guerra Civil. La Guerra Civil que es otro “cuento”, “un extraño cuento” (p. 41), como lo afirma la novela, otro relato muy especial.

Lo auditivo es por lo tanto uno de los sentidos más presentes en la obra de Rivas. Lo podemos comprobar a todos los niveles y en particular con los diferentes sonidos y músicas mencionadas.

Una oralidad de sonidos y músicas

Tengo que precisar que la oralidad, además de la voz, interviene bajo la forma de notas musicales que invaden todos los relatos. El conjunto de cuentos *¿Qué me quieres, amor?* propone relatos que sólo por su título evocan

la música. “Un saxo en la niebla”, “Conga, conga”... Rivas no distingue la música profana, popular –menciona al cantante Pepe Sánchez, los títulos conocidísimos de *Francisco Alegre, corazón mío* o *Cucurucho de maní* (p. 50), los ritmos de congas o paso dobles– de la música muy moderna –como lo prueba la referencia en uno de sus cuentos a Iron Maiden– o de la música lírica, clásica, puesto que habla del cantante de ópera Caruso (p. 32), del canto gregoriano (p. 33) o de diferentes *Réquiem* (p. 80). Para él, todo se vale. Como lo dijo en Lyon, todo se mezcla en su mente:

Ken Loach. En un momento, unos jóvenes roban un coche. Son jóvenes no muy preocupados por la ópera, pero que al mover el dial del coche aparece la música clásica de Chaikovski y aceleran en el coche y se quedan mirando como diciendo que la música, esta música, es lo más feliz de su vida. Hoy esos compartimientos y estancos que funcionaban con la cultura están hecho añicos (*loc. cit.*).

Otro ejemplo de percepción musical auditiva, el cuento –que podemos calificar de intercalado– de los acordeones y de las dos hermanas Vida y Muerte en *El lápiz* (pp. 34-35) sintetiza bastante bien las diferentes facetas que puede tener la oralidad musical en la prosa rivasiana. En efecto, la música de los acordeones proviene de un relato secundario dentro del relato primero. Pero su sonoridad es tan fuerte que invade el relato primero puesto que al final de la novela, durante la noche de bodas del protagonista de la ficción I, Da Barca, resuenan en el mar (p. 181): pasaron de un nivel de ficción a otro.

El oído en la creación rivasiana no es otra cosa que la primera sensación que interviene en la percepción de las imágenes exteriores para que se vuelvan internas. Un fenómeno que ha analizado el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty en su estudio sobre la *Phénoménologie de la perception*². Un trabajo que se interesa por el concepto de percepción y por los diferentes sentidos que intervienen en ello. Unas investigaciones que completa Merleau-Ponty con *L'Œil et l'Esprit*³ y *Le Visible et l'Invisible*⁴ que confirma la primacía de la vista como sentido de la creación de las imágenes ya anunciada por Aristóteles en *De Anímus* (416-417)⁵. Así que después del oído, es lógicamente la vista la que interviene todavía más en profundidad en la obra del autor gallego.

² Gallimard, Paris, 1945.

³ Gallimard, Paris, 1964.

⁴ Gallimard, Paris, 1964.

⁵ ARISTÓTELES, *De l'âme*, Flammarion, Paris, 1993.

LA IMAGEN: ETAPA OBLIGATORIA HASTA LA ESCRITURA

De las imágenes percibidas externas a...

Tengo que subrayar que la prosa de Manuel Rivas es muy sensual y sensorial. En cuanto a la vista, el autor se vale de la pintura y de muchos artistas para establecer paralelismos entre unos cuadros conocidos de todos y la escena que nos está describiendo. De este modo, gracias a la memoria visual colectiva nos hace penetrar en lo que Henri Bergson, en *Matière et Mémoire*⁶, llamaría su vivero icónico, es decir, las diferentes imágenes internas, mentales, que pueblan y alimentan su memoria y hasta su imaginario.

En *El lápiz*, al describir el mar, es el pintor inglés Turner el que le sirve de punto de referencia: “La imagen más impresionante que existe del mar es un naufragio de un barco de negreros. Allí se escucha el mar” (p. 95). Unas líneas después, Rivas se refiere a otra tendencia pictórica: “...pintar el mar desde dentro, pero no como un ahogado sino con escafandra. Bajar con lienzo, pinceles y todo, como dicen que hizo un pintor japonés” (*id.*). Lo que afirma el novelista es que el sentido de la vista es esencial para un escritor, incluso más que para un pintor, como lo sugiere el diálogo entre el artista y el que será su verdugo antes de volverse narrador varias décadas después:

Pensé que para usted, como pintor, eran más importantes las imágenes que las palabras.

Lo importante es ver, eso, es lo importante. De hecho, añadió el pintor, se dice que Homero, el primer escritor, era ciego (p. 94).

Siguiendo esta índole, son numerosas las referencias pictóricas. *La Lechera de Vermeer* es todo un cuento de *¿Qué me quieres, amor?* Ahí, la luz desempeña su papel fundamental de fuente de vida tal como quiso expresarlo el pintor flamenco: “la luz asciende hacia la tenue lámpara e ilumina los rostros de la familia campesina que mira con fervor el sagrado alimento, el humilde fruto de la tierra” (p. 71).

En *El lápiz*, el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela es tanto una imagen que produce ruido como un silencio que habla y que nos trasmite un mensaje. El narrador oye algo que no es un ruido, “como si el silencio cantase gregoriano” (p. 33). La imagen en toda esta prosa poética es un verdadero despertador de recuerdos que reactiva la memoria (pp. 22-23, 39). Finalmente la vista permite comunicar tanto

⁶ PUF, Paris, 1993.

o quizás más y sobre todo con más intensidad que el lenguaje: “Él le decía con los ojos, y yo oí ese murmullo...” (p. 23).

La pintura y la escultura nos enseñan más sobre nosotros mismos porque nos ponen frente a situaciones de la vida de suma importancia sin revelarnos las soluciones. El propio Manuel Rivas lo afirmó en la charla-conferencia de Lyon:

Tomemos, por ejemplo, la sensación de vacuidad que aparece en los cuadros de Eduardo Hopper. Esta relación de unos de los personajes que parece muy aislado de la vida es esencial y aparece el cuadro *Dos pajaritos de la noche* de Hopper. Es un relato que aparece en el libro *Las llamadas pérdidas* y es una mujer joven. Ella tiene en la habitación una reproducción de este cuadro y estamos hablando de su carácter. Los cuadros hablan y sobre todo si en contraposición hay lo que marcaba su infancia, es decir la visión en la casa materna de una reproducción del Sagrado Corazón. Es ella la que pone el cuadro en la habitación, no soy yo. Pero me parece que hace bien de colgarlo. Es el trabajo de Hopper y expresa la desolación del alma contemporánea. Esa especie de espacio fronterizo en que vivimos todos los personajes, la incomunicación, la gran paradoja: muchos medios de comunicación pero en la incomunicación. Sabemos mucho del mundo pero nada de nosotros mismos. En este pintor aparece, con esta angustia importante, la manera de reflejar la condición femenina. Las mujeres están como en un sitio estático y al mismo tiempo se mueven. Ha roto con las sumisiones de la historia pero saben que el horizonte va a ser muy duro: es la incertidumbre⁷.

La pintura y la escultura son dos artes espaciales visuales que le permiten al autor constituirse un vivero icónico. Para que podamos entender mejor cuáles son las imágenes que lo pueblan, no vacila en hablarnos de ellas. Para emplear su terminología, nos hace partícipe de las “fotos” que condicionan toda su producción literaria.

...las fotos internas mentales

Así, en *El lápiz*, una escena llama la atención por su aspecto muy visual y hasta pictórico. Se trata de las lavanderas que, para comunicarse con los presos encarcelados, extienden su ropa en los prados que rodean la cárcel y según la disposición de la ropa, de las sábanas, parecen entrar en contacto con unos familiares detenidos. La descripción de esta escena se

⁷ Transcripción, abril de 2003.

asemeja bastante con la de un cuadro. Y en efecto, para Rivas es comparable con un lienzo que hubiera memorizado en su infancia y del que va a realimentarse de imágenes. Son mujeres que trabajaban de lavandera para las familias ricas y para él fue uno de los espectáculos visuales más hermosos que ha visto —algunos hablarían de instalaciones pictóricas. La primera parte del espectáculo es cuando el cielo está despejado. Ellas extendían toda la ropa sobre la ladera, sobre los matorrales que tienen espinas. Iban cubriéndola con colores distintos, al estilo impresionista, y cuando veían en el faro que iba a llegar la tormenta, cuando veían venir las nubes y que empezaba a soltar el agua, con las borrascas de las Azores, su madre abría la puerta para dejar pasar la borrasca y a voces llamaba: “¡Maritchu! ¡Carmen!” Salían las mujeres y descubrían los matorrales, quitaban la ropa y despintaban la falda de la montaña y recuerda quedarse con los ojos abiertos. Fue la experiencia más profunda de su vida (*loc. cit.*).

En efecto, como lo evidenciaron los hermanos Tadié⁸, al nivel filosófico y más al nivel neurológico, el lenguaje está estrechamente relacionado con la memoria —neuronas, sinapsis, engramaje (sistema sugerido en *El lápiz* en la página 186)— favorecen la estabilización de las imágenes externas en la memoria. En su sistema de pensamiento y con su propio lenguaje cuentístico, Rivas expresa este procedimiento de asimilación de las imágenes. Se trata de otra “foto”. En fin, el escritor pone a disposición de sus interlocutores las herramientas que permiten pasar de la imagen a la escritura: la memoria y un lápiz.

DE LA IMAGEN MEMORIA A LA IMAGEN ESCRITURA

La imagen memoria

Para Rivas, la vida tiene vocación de cuento con toda la caravana del lenguaje que lleva en sus hombros la memoria. La foto en este caso es la de una caravana que progresa en el desierto y que lleva una carga que es la memoria. Puede ocurrir que en una tormenta o algo imprevisto pierda la caravana la dirección o la carga. Eso es una sensación inquietante y, al mismo tiempo, es un momento inicial fructífero porque de ese choque, de esa pérdida de sentido, se activa una necesidad que llamamos literatura.

Por lo tanto, se puede afirmar que la literatura es una verdadera terapia para los huecos, destellos o fallos de la memoria. Escribir es la medicina contra el olvido. La terapia está vinculada a la memoria y a la escritura. El narrador de *El lápiz* recuerda que unos de los personajes seguían este

⁸ JEAN-YVES & MARC TADIÉ, *Le sens de la mémoire*, Gallimard, Paris, 1999.

camino de rememoración: “Parte de su terapia consistía en animarlo a recordar sus querencias y enviar unas letras por correo” (p. 167).

Paul Ricoeur en su estudio *Mémoire, Histoire, Oubli*, evidencia el papel terapéutico y también mayéutico de la escritura con el fin de mantener la memoria de los pueblos, la historia de una comunidad o un país y no caer en el olvido. Muchos autores españoles contemporáneos entendieron que tenían que desempeñar un papel importante en esta labor de recuperación y mantenimiento de la historia por la memoria y la escritura, como Julio Llamazares con *Escenas del cine mudo* o Rafael Torres con *Ese cadáver*.

Para Rivas escribir es a la vez un trabajo y un juego. Es muy importante lo que tenemos en la cabeza, es decir, la idea ideal que nos hacemos de una escena. Es fundamental lo que pasa después. Para Rivas, existen dos grandes imágenes que representan el proceso de escribir. Una de ellas es la mesa de billar, el juego de billar. Tenemos el impulso inicial en la cabeza, tenemos una jugada ideal representada, un destino, pero lo que sucede únicamente se corresponde con el primer gol porque nunca pasa lo que hubiera tenido que pasar. Y es que la escritura es interesante porque podemos tener todo previsto. Como los vikingos decían: la primera y la segunda palabra te llevarán a la tercera. Es decir que las bolas van, y todo tiene que ver con el primer impulso, pero hay movimientos y direcciones imprevistas.

Algunos eligieron la vía de la memoria e historia personal como Terenci Moix en sus memorias *El peso de la paja*, donde la memoria aparece bajo la forma de una esfinge, o Carmen Martín Gaité en *La Reina de las nieves*, la memoria es entonces espejo roto. Otros, como Juan Marsé, nos presentan una memoria e historia más bien colectivas en *Si te dicen que caí* o en *El embrujo de Shanghai*. La memoria no es entonces una carga sino un gas. No es casual, por lo tanto, que en toda la producción de dichos autores, la imagen y la escritura estén omnipresentes en la narración, y representen los ejes de su obra.

A este nivel de mi trabajo, me incumbe analizar cómo se hace el pasaje de las imágenes mentales internas reactivadas por la memoria a su presentificación en la hoja del escritor, es decir el camino inverso de lo que estudié al principio. Pero esta vez, la escritura viene cargada, para retomar la terminología de Rivas y de Bergson, de todo el peso de las “fotos imágenes” del vivero icónico del autor.

La imagen de la escritura: un simple lápiz

Tenemos que subrayar que para hablar de escritura, Rivas propone una de sus fotos predilectas a fines didácticos para que el lector entienda mejor el funcionamiento de toda la elaboración de su trabajo de escritor. Tenemos que subrayar que, a su vez, esta foto se sirve de una imagen artística, una de las primeras manifestaciones del arte, las pinturas rupestres:

El trabajo de escribir se puede explicar con una imagen muy sencilla como la pintura rupestre, como la mano vacía. Porque lo que es normal es pintar animales y humanos, pero las huellas humanas son las manos porque es un método muy sencillo —en Hollywood lo hacen con el pie! Pero a alguien, en algún momento, se le ocurrió hacer lo contrario: poner la mano en la pared e impregnarla, como hacerlo con un espray, y es más real que con la mano llena. Escribir, se parece más al concepto de la mano vacía que de la mano llena, y así se expresa zonas secretas u ocultas, y lo mejor es no hacerlo de una forma apabullante. Hay que saber describir el secreto para no profanarlo (*id.*).

Para transcribir estas diferentes fotos mentales en palabras escritas, la herramienta del escritor es un simple lápiz. Pero no cualquier lápiz. Tiene que ser uno que traduzca imágenes. Por eso, Rivas eligió el lápiz de un carpintero y no el de un escritor. Es una idea que encontramos ya en un texto judío del siglo I a.C., la Sabiduría de Salomón, en el que un carpintero saca un trozo de madera, “lo modela con la experiencia de su arte, y le da figura de hombre”; luego, tras fijarlo en la pared para evitar que se caiga, “pues es una imagen y necesita ayuda”, el carpintero “por la vida implora a lo que está muerto”⁹.

El lápiz elegido permite pasar de las ideas al dibujo, que es una etapa fundamental, puesto que el dibujo sigue siendo una imagen, pero ya exterior, materializada, sobre papel. Es exactamente lo que hace a menudo uno de los héroes, Herbal, cuando dibuja en servilletas de papel con el lápiz del carpintero al que mató (p. 22)¹⁰.

⁹ JULIEN BELL, *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2001. Quiero dar las gracias a Cristina María González, por proporcionarme esta referencia durante el XV Congreso de la AIH en Monterrey (México).

¹⁰ JULIEN BELL, *op. cit.*, nos relata la leyenda recogida por Plinio habla de una doncella de Corinto que se estaba despidiendo de su amante, que se disponía a cruzar el mar; al fijarse en la sombra que una vela proyectaba sobre la pared, cogió un trozo de carbón del fuego y trazó su silueta.

Pero, al mismo tiempo, por los contornos que propone, el dibujo es ya una caligrafía y por lo tanto anuncia la escritura: el mismísimo Herbal que está contando la historia desde su punto de vista, alude al segundo relato que se está desarrollando de manera paralela al suyo cuando dibuja dos líneas paralelas en unas servilletas que además, en breve, se transformarán en escritura. Este poder y esta fascinación por la escritura, los volvemos a encontrar en otros muchos relatos de Rivas, como *La lechera de Vermeer*, donde el narrador afirma que, de joven, su abuelo tomó en su mano la pluma del cura y dijo que qué bonita tendría su escritura si supiera escribir y que aprendió a escribir con una magnífica caligrafía con formas vegetales (p. 81). Esta voluntad de la letra bonita, de “la buena letra”, para parodiar el título de una de las novelas de Rafael Chirbes, está presente también en *El lápiz*. En efecto, todos los personajes que escriben lo hacen siempre con la voluntad de escribir bien tanto en cuanto al tema como a la caligrafía (p. 64).

El lápiz es la herramienta de la escritura porque lo es de la memoria. En efecto, desde el principio, página 23, el narrador en primera persona, que identificaremos más adelante como Herbal afirma: “Sin más, le apoyé la pistola en la sien y le reventé la cabeza. Y luego me acordé del lápiz, el lápiz que él llevaba en la oreja. Este lápiz”.

La primera mención al lápiz viene relacionada con la memoria –“me acordé”– y con el pasado como lo sugiere el uso del pretérito imperfecto “llevaba”. Pero, el pasaje al presente de narración que implica la presencia de dicho lápiz al lado del narrador proviene del uso del deíctico “este”, que significa que Herbal tiene este lápiz a mano. El lápiz no es sólo el instrumento que permite escribir la memoria, el pasado, la historia sino también que es un testigo presente del pasado, una verdadera estafeta que se transmite de personaje en personaje como si se tratara de una carrera, idea presente en la novela (pp. 39-40). El lápiz incluso tiene su propia voz, le habla muy a menudo a Herbal como si fuera el artista matado quien hablara en la cabeza de su asesino (pp. 47, 57, 66, 68, 93, 104, 105, 162...).

CONCLUSIÓN

Como intenté mostrarlo en este análisis de la prosa de Manuel Rivas, y en particular de su novela *El lápiz del carpintero*, las imágenes mentales internas creadas por el autor provienen esencialmente de dos de sus sentidos que son el oído y la vista. Estas “imágenes-fotos” le permiten a Manuel Rivas ir aumentando su vivero icónico del que se sirve para escribir escenas o acontecimientos que quiere relatar en sus obras. Gracias a la filosofía de algunos teóricos (Merleau-Ponty, Bergson, los hermanos

Tadié...), pude mostrar cómo intervenía la memoria en el sistema de pensamiento establecido por el novelista. Finalmente, me di cuenta de que la última etapa de escritura de la imagen mental era esencial y estribaba en un simple lápiz, herramienta necesaria que permite pasar por diferentes etapas hasta llegar a la escritura final, entendiendo este término tanto como pasaje al papel de la idea así como caligrafía utilizada para transcribirla.

Por lo tanto, puedo afirmar que, en esta obra, el lápiz está en el cruce de todos los caminos: presente y pasado, imagen y texto, vida y muerte e incluso escritor y lector. En efecto, la transmisión de la historia de la memoria que se conserva de ella no es sólo oral o escrita, sino que también funciona entre el escritor y su destinatario extradiegético, el lector, como lo podemos comprobar con la presencia de un lápiz de carpintero dibujado en la portada de la novela, e incluso en algunas ediciones, el regalo de un verdadero lápiz de carpintero rojo empapelado con la novela. Este lápiz nos propone entrar en el libro y al mismo tiempo ser el último interlocutor y mensajero al recibir el lápiz estafeta. De esta manera —y puesto que nos encontramos en México— podemos decir, al igual que los antiguos mexicas que la obra de Manuel Rivas nos propone “amoxohtoca”, lo que significa, en náhuatl, seguir el camino del libro, entrar en él por la imagen de su portada, lápiz en mano, captar el mensaje que contiene y volver a salir de él conservando las imágenes que nos proporcionó para seguir trasmitiéndolas.

PHILIPPE MERLO MORAT

Universidad Lumière-Lyon II

PLAGIARIOS POR ANTICIPACIÓN: GEORGES PEREC Y LA LITERATURA ESPAÑOLA

OULIPO: BREVES NOTAS

En 1960, gracias al impulso del matemático François Le Lionnais y el escritor Raymond Queneau¹, surge en Francia el *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Obrador de Literatura Potencial, o simplemente OULIPO), grupo compuesto por escritores y matemáticos interesados en aprovechar al máximo las posibilidades del lenguaje para la producción de una literatura eminentemente lúdica; sus miembros se servirán de la complejidad estructural y los juegos de ingenio para crear nuevas leyes de tipo formal o estilístico que sustenten en sí mismas la obra de arte. La literatura queda, de este modo, desacralizada y a la vez enriquecida, pues alcanza una nueva dimensión: la de simple juego, *puzzle* o rompecabezas, tema con variaciones que permita desarrollar el ingenio y la pericia artística. El misterio que necesita desentrañar el escritor ha sido creado esta vez por él mismo; el lector debe colaborar activamente en la resolución del enigma.

El OULIPO, ya desde sus primeros manifiestos, se distancia de cualquier movimiento literario, seminario científico o taller de literatura aleatoria. Su punto de partida son las matemáticas contemporáneas: el desarrollo del álgebra y la topología abre un nuevo campo digno de ser explorado en profundidad y que hoy, cuarenta años después, sigue funcionando; el número de *oulipianos* ha aumentado de manera considerable y las producciones del grupo han salido del anonimato inicial.

GEORGES PEREC, OULIPIANO AL 97%

En esta breve comunicación quisiera analizar algunos aspectos de la escritura del autor francés Georges Perec en relación, por un lado, con la vertiente lúdica del OULIPO; y, por otro, con ciertos autores de la literatura hispana.

Perec, oulipiano desde la segunda mitad de la década de los años sesenta y autor de algunos de los mayores logros del Obrador, como *La vie mode d'emploi*² (*La vida instrucciones de uso*³), para muchos la gran novela del grupo

¹ *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1989.

² Hachette, Paris, 1978.

³ Anagrama, Barcelona, 1992.

y una de las más felices de la segunda mitad del siglo XX, señala cuatro ejes fundamentales en su búsqueda como escritor⁴, cuatro “modos de interrogación” que aparecen en sus libros, incluso si el autor afirma no querer repetir la misma fórmula, no escribir jamás dos libros semejantes: se trata de los polos sociológico, autobiográfico, lúdico y novelesco. La clasificación, que puede matizarse, no ignora que, en cierto modo, todos sus libros tienen cierta marca autobiográfica y a la vez recurren a algún tipo de traba típicamente oulipiana. Es más: el propio Perec declara: “me considero realmente como un producto del OULIPO. Es decir que mi existencia como autor depende en un 97% del hecho de haber conocido al OULIPO en una época decisiva de mi formación, de mi trabajo de escritura”⁵.

PUBLICACIONES DEL OULIPO. EL PLAGIO POR ANTICIPACIÓN

La alta productividad oulipiana —sus miembros se reúnen al menos una vez al mes desde 1960 y en cada reunión se presentan nuevos textos— contrasta, sin embargo, con la poca cantidad de publicaciones del grupo, que se limitan a las recogidas en la particular *Bibliothèque Oulipienne*⁶ y dos obras de conjunto, *La littérature potentielle (Créations, Re-créations, Récréations)* y *Atlas de littérature potentielle*, publicadas por Gallimard en 1973 y 1988 respectivamente. El primer volumen se abre con dos manifiestos que firma el matemático François Le Lionnais: en ellos se define la literatura potencial como una nueva savia en las discusiones acerca de la creación del lenguaje y se analiza un concepto esencial para los oulipianos como es el de la *contrainte* o *traba*, es decir, la regla que impone y determina una estructura literaria. Así, escribe con *trabas* quien crea un poema ajustándose a la forma del soneto; pero la misión de los oulipianos, que se definen como “ratas que construyen el laberinto del que se proponen salir”, es la creación de nuevas —y complejas— trabas que exploten al máximo las posibilidades del lenguaje⁷.

⁴ Recogidas y analizadas en diferentes artículos de y sobre Perec; pueden consultarse las “Notas sobre lo que busco”, primer capítulo de GEORGES PEREC, *Pensar/Clasificar*, Gedisa, Barcelona, 2001, pp. 11-12.

⁵ Cito por MIREILLE RIBIÈRE, “Georges Perec. El andamiaje de las vidas y sus instrucciones de uso”, *Quimera*, mayo 2004, núm. 244, p. 37.

⁶ Éditions Ramsay, Paris, 1987, 2 ts.

⁷ Todos los miembros del OULIPO afirman que escribir con trabas les otorga una mayor libertad; esta aparente paradoja se basa en la capacidad del lenguaje para establecer conexiones insólitas entre las palabras, posibilitando así relaciones en las que el autor no había pensado.

Dos tendencias operan en el quehacer del Obrador: una sintética, que intenta abrir nuevos campos de creación, y otra analítica, que trabaja con obras literarias existentes para descubrir potencialidades o aspectos no explorados; se habla, respectivamente, de *synthoulipisme* (*sintoulipismo*) y *anoulpisme* (*anoulipismo*). La primera tendencia, más ambiciosa, se proyecta en el futuro; pero la segunda, orientada hacia el pasado, crea un concepto esencial que merece ser estudiado: el de *plagio por anticipación*. Veamos, al respecto, las palabras del fundador del OULIPO, François Le Lionnais.

Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avions crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de choses en qualifiant les textes en cause de "plagiats par anticipation". Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites⁸.

La idea, como afirma el también oulipiano Marcel Bénabou, no es del todo novedosa: ya se ha utilizado al analizar hechos históricos, aunque también es frecuente encontrarla en la teoría literaria: a menudo se dice que todo gran escritor crea sus precursores:

A decir verdad, para el OULIPO el tiempo no existe o, en todo caso, es reversible. Entendemos que lo oulipiano que existió antes del OULIPO sólo cobra sentido con el OULIPO. En realidad nuestra concepción no es demasiado original, es la de los historiadores, quienes consideran que el acontecimiento permite interpretar lo que lo ha precedido. Todo gran autor crea a sus propios antecesores⁹.

Se trata, en todo caso, de cómo el texto queda modificado por el paso del tiempo. Recordemos el relato de Borges "Pierre Menard, autor del *Quijote*", recogido en *Ficciones*¹⁰: un novelista francés del siglo XX se propone reconstruir *literalmente* el *Quijote*: multiplica así miles de borradores y finalmente termina los capítulos noveno y trigésimo octavo. Como afirma el narrador (p. 39), "El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente

⁸ OULIPO, *La littérature potentielle: Créations, Re-crédations, Récréations*, Gallimard, Paris, 1973, p. 23.

⁹ CÉCILE DE BARY, "Las obras del obrador. Entrevista a Marcel Bénabou", en HERMES SALCEDA (coord.), "El OULIPO: la potencia del obrador", *Quimera*, mayo de 2004, núm. 244, p. 13.

¹⁰ En *Obras completas, 1923-1972*, Emecé, Buenos Aires, 1974, pp. 444-450.

idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico”, puesto que entre una y otra obras han pasado tres siglos, hasta el punto que parece lícito ver en la obra cervantina una especie de palimpsesto en el que traslucen los rastros de la escritura “previa” de Menard. Casi podría decirse que Cervantes plagia por anticipación a Menard y solo con la obra del autor francés el *Quijote* alcanza su máxima potencialidad¹¹.

Otro relato con similar intención, sin duda mucho menos conocido, es el que narra el propio Perec en *El viaje de invierno*¹²; en él, un joven profesor de letras descubre en una biblioteca un delgado volumen que, publicado en 1864, recoge gran cantidad de citas —literales— de poetas franceses que escribieron en los últimos años del XIX; dicha paradoja lleva al profesor a concluir que los Verlaine, Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé o Corbière no son más que simples plagiarios de este autor genial y anónimo, Hugo Vernier. La obra de Vernier, *El viaje de invierno*, absolutamente desconocida para el público, sirvió como texto fuente, casi como *biblia* para algunos de los poetas más influyentes de su tiempo; ahora, tantos años después y sin pruebas que demuestren nada concluyente sobre esta *antología premonitoria* —el único ejemplar de la obra de Vernier que se conservaba se perderá en la Segunda Guerra Mundial—, el enigma permanece irresoluble.

Pero podemos analizar en profundidad el concepto de *plagio por anticipación* y este cierto relativismo temporal a partir de un interesante artículo publicado por Perec en *La littérature potentielle* (pp. 73-89); en dicho volumen conviven las dos tendencias oulipianas expuestas más arriba: la creativa sintoulipista y la erudita anoulipista.

LA “HISTOIRE DU LIPOGRAMME”

El trabajo de Georges Perec “Histoire du lipogramme”, de raíz claramente anoulipista, se propone rastrear la historia de esta traba, practicada desde tiempos remotos en lenguas muy diferentes. Un lipograma, según la edición de 2001 del DRAE, es un “Texto en el que se omiten deliberadamente todas las voces que contienen determinada letra o grupo de letras”; proviene

¹¹ ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER ve —con humor— a “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como texto preoulipiano al considerar uno de los procedimientos típicos del Obrador: el S+n, o sustitución de ciertas palabras de un texto por otras atendiendo a la posición que ocupan en el diccionario. Véase su “Introducción” a los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau (Cátedra, Madrid, 1996, pp. 13-41; la mención a Borges se encuentra en la p. 27), así como “La méthode S+7”, de Jean Lescure, en OULIPO, *op. cit.*, pp. 139-144.

¹² Verdehalago, México, 2004.

del griego *leipein* (abandonar) y *-grama* (letra). Perec busca la génesis de la palabra y su aparición intermitente en diversos diccionarios franceses, lo que lleva al autor a plantear que la ignorancia lexicográfica viene acompañada, en buena parte de los casos, por un desprecio deliberado hacia la escritura considerada como práctica, trabajo o juego. La actitud de Perec —la actitud del OULIPO— es la defensa de esta literatura marcadamente lúdica, que merece un estudio tan sesudo como aquellos dedicados a las “grandes mayúsculas” (Obra, Estilo, Inspiración, etc.) de la historia literaria.

Perec distingue, para comenzar, entre el hecho de ser lipogramatista consciente o inconscientemente; en ambos casos (el segundo no puede llamarse, en rigor, literatura lipogramática, puesto que no viene acompañada de una actitud), la frecuencia de la letra en el idioma en cuestión es lo esencial: así, es muy fácil construir, en español, párrafos enteros sin que aparezca una *w* o una *k*. Huelga decir que no es este, por otra parte, el tipo de lipograma que a Perec le interesa.

Si el lipograma es consciente, hay dos causas que motivan su aparición: bien la búsqueda de una suerte de purismo eufónico —así sucede en la antigüedad, donde Lasos de Hermione, autor griego del siglo VI a.C. y primer lipogramatista conocido, evita la letra *sigma* en diversas obras—, bien la voluntaria imposición de una traba. En este caso, Perec reconoce tres tradiciones diferentes: en primer lugar, la del lipograma total —o *totalitaire*—, casi siempre a partir de una obra bien conocida como la *Iliada*, la *Odisea* o la *Biblia* y donde se van suprimiendo, una a una, todas las letras del alfabeto; segundo, la que suprime la letra *r*, típica del XVII y de los lipogramas alemanes e italianos, tanto en verso —hasta el XIX— como en prosa, a partir de esta fecha; por último, la tercera tradición, no necesariamente la más difícil, es la que suprime las vocales, y se desarrolla sobre todo en España, aunque también en Francia e Inglaterra. Al llegar a este punto, Perec recuerda al que es, en palabras de Éric Beaumatin, “el lipogramatista mayor del siglo XVII y de la historia literaria española”¹³,

¹³ “Sobre los cuentos que desde tiempos remotos se comieron los signos del idiolecto ibero”, en *Quimera*, núm. cit., p. 42. Obsérvese que el título del trabajo es un lipograma en *a*. En el mismo volumen, véanse también “El obrador español”, de ANTONIO ALTARRIBA, pp. 39-41, y “Los plagiarios por anticipación. Acerca de algunos antecesores del OULIPO”, de BERNARD MAGNÉ, pp. 18-23, este último dedicado al palíndromo; puede consultarse, además, otro interesante artículo de BEAUMATIN, “Notas escuetas sobre ingenios, estructuras y naciones, a propósito de algunos preoulipismos en lengua castellana”, en *Sobre literatura potencial (Actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de*

nacido sin embargo en Lisboa: Alonso de Alcalá y Herrera, autor de cinco novelitas lipogramáticas, cada una de las cuales carece de una vocal¹⁴.

Alcalá y Herrera se revela como un auténtico virtuoso en sus novelas *Los dos soles de Toledo*, sin la *a*; *La carroza con las damas*, sin la *e*; *La perla de Portugal*, sin la *i*; *La peregrina ermitaña*, sin la *o*; y *La serrana de Sintra*, sin la *u*: en ellas introduce sonetos, canciones, décimas y romances; algunas de ellas alcanzan una extensión considerable, tanto que *La peregrina ermitaña* se publicó como novela exenta, atribuida, entre otros autores, a Lope de Vega¹⁵.

LA DISPARITION. PEREC Y SUS PLAGIARIOS: DIFERENCIAS

Al final de su “Histoire du lipogramme”, Perec establece una importante diferencia entre el lipograma y otros procedimientos lúdicos típicamente oulipianos:

un acrostiche, un bout-rimé, un tautogramme sont toujours spectaculaires alors qu’un lipogramme ne se remarque pas, à tel point que la plupart du temps l’omission est annoncée dès le titre. Un lipogramme qui ne s’annoncerait pas comme tel (mais cela peut-il se concevoir?) aurait toute chance de passer inaperçu¹⁶.

En efecto: un lipograma que no se anuncie pasará desapercibido casi con toda probabilidad. Y exactamente en este punto debemos recordar que Perec debe buena parte de su fama –siquiera como autor original o incluso excéntrico– a su novela de más de trescientas páginas *La disparition*, en la que no aparece ni una sola vez la letra *e*, la más utilizada, con diferencia, en francés, hasta el punto de que, aproximadamente, su

diciembre de 1985, organizado por el Dpto. de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco), Universidad del País Vasco, Vitoria, 1987, pp. 99-104; por último, el panorama lipogramático español de los últimos tiempos lo analiza JOSÉ FRADEJAS LEBRERO en su trabajo “Lipogramas en España s. XIX-XX”, en *Homenaje a José María Martínez Cachero*. T. 2: *Investigación y Crítica*, Universidad, Oviedo, 2000, pp. 535-551.

¹⁴ ALONSO DE ALCALÁ Y HERRERA, *Cinco novelas de apacible entretenimiento: escritas cada una de por sí sin letra vocal*, [s.n.], Barcelona, 1840.

¹⁵ Véase el prólogo de JOAQUÍN DE ENTRAMBASAGUAS a Lope de Vega [sic], *La peregrina ermitaña*, Guerri, Valencia, 1969, pp. 9-18. En dicho prólogo Entrambasaguas reconoce la autoría de Alcalá y Herrera y muestra ciertos prejuicios muy comunes al calificar a la literatura lipogramática “como una curiosidad, más próxima al pasatiempo que a las Letras” (p. 9).

¹⁶ G. PEREC, art. cit., p. 87.

frecuencia es del trece por ciento. Porque Perec nos engaña cuando se pregunta si es concebible un lipograma que no se anuncie. En realidad no tenemos más que echar un vistazo a la historia de *La disparition* para comprobar que incluso se publicó una reseña en *Les Nouvelles Littéraires* en la que el crítico en cuestión, sin reparar en el artificio de la obra, arremetió duramente contra el estilo y la falta de espontaneidad del autor.

La principal diferencia, pues, entre Perec y sus *plagiarios por anticipación* no se debe a la forma, sino a la decisión de ocultar—parcialmente—la traba que genera el texto. Los títulos de las novelas lipogramáticas de Alcalá incluían la coletilla “sin la letra...”; Perec no lo hace. En realidad, como veremos, tampoco la voluntad del autor francés es *ocultar*; al contrario, se trata de explorar toda la potencialidad de la traba, algo que siempre intentan los trabajos oulipianos, como afirma Jacques Roubaud en “Deux principes parfois respectés par les travaux oulipiens”¹⁷: en primer lugar, “Un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte”; además, “Un texte écrit suivant une contrainte mathématisable contient les conséquences de la théorie mathématique qu’elle illustre”.

Así *La disparition*, como texto sujeto a trabas, debe hablar de la traba misma. De este modo, la novela está estructurada en veintiséis capítulos, tantos como letras tiene el alfabeto francés, y se halla dispuesta en seis partes, tantas como vocales hay en dicho idioma; por otro lado, no existen ni el quinto capítulo ni la segunda parte, que corresponden a las posiciones de la *e*, respectivamente, en los órdenes alfabético y vocálico, etc.¹⁸

La traducción de *La disparition* al español, *El secuestro*¹⁹, prescinde de la letra *a*, la más frecuente en nuestro idioma, y se ve obligada a alterar nombres y estructuras en favor de la coherencia final de la traba. Podemos mostrarlo con el breve fragmento “Recorriendo un enorme corredor, ve en el muro un rinconero de boj con veintisiete infolios, mejor dicho solo veintiséis porque echó de menos el que hubiese debido lucir en el lomo el número *uno*”²⁰, texto inevitablemente distinto en la versión original.

¹⁷ En OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, Gallimard, Paris, 1988, p. 90.

¹⁸ Lo mismo sucede con los nombres de los personajes, que constantemente evocan la traba generadora del texto. Para un análisis más detallado, véase HERMES SALCEDA, “La doble traba y sus efectos”, *Vasos Comunicantes, Revista de ACE Traductores*, Madrid, 1998, núm. 10.

¹⁹ Anagrama, Barcelona, 1997.

²⁰ GEORGES PEREC, *El secuestro*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 32. El número de infolios remite, como es lógico, al alfabeto español, que no tiene veintiséis letras sino veintisiete; la ausencia del primero de ellos se debe a la letra *a*, la primera en nuestro idioma (en *La disparition*, como no puede ser de otra manera,

Finalmente, compárense, para apreciar las perifrasis a que se ven obligados a recurrir los traductores, estos dos párrafos:

Tout a l'air normal, tout aura l'air normal, mais dans un jour, dans huit jours, dans un mois, dans un an, tout pourrira: il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puits sans fond, invasion du blanc. Un à un nous nous tairons à jamais.

[Georges Perec, *La disparition*].

Todo es como de costumbre, todo puede seguir siendo como de costumbre, pero después del próximo crepúsculo, dentro de ocho noches, dentro de un mes, dentro de doce meses, todo puede ser sólo podredumbre: veremos el lento extenderse de un hueco, olvido ciclópeo, pozo sin fondo, cerco de lo negro. Uno por uno, enmudeceremos por siempre.

[Georges Perec, *El secuestro*].

Así Perec, que no anuncia su lipograma, no hace sino hablar de él a lo largo de las trescientas páginas de *La disparition*: el juego se convierte de este modo en una metáfora del escondite, algo que el propio Perec reconoce en una entrevista:

Creo que hay algo que define bastante bien, en primer lugar la vida, después la infancia y la escritura, se trata de un niño que juega al escondite... Si se esconde suficientemente bien para que jamás lo encuentren, se asustará, por eso cuando juega al escondite siempre se las arregla para que lo encuentren²¹.

Algo parecido a la intención de Joyce de mantener ocupados a los críticos durante trescientos años con su *Ulysses*... ¿La sentencia es gratuita o un modo de poner sobre aviso a los estudiosos en la materia?

MÁS PLAGIARIOS. *LA VIDA INSTRUCCIONES DE USO*

Pero –volvamos a la “Histoire du lipogramme”– Perec no sólo habla de Alonso de Alcalá Herrera: también recuerda obras o fragmentos de obras lipogramáticas en Castillo Solórzano o el autor del *Estebanillo González*. Asimismo cita una novela española del XVII, sin la letra *a*, que fue publicada en sendas ocasiones como *Novela de los tres hermanos*, *Los dos hermanos* y *Los*

faltará el quinto folio).

²¹ Cito por M. RIBIÈRE, art. cit., p. 38.

tres hermanos; este último título data de 1733, cuando la novelita aparece como añadido a la edición de Luis Vélez de Guevara de *El diablo cojuelo*. Sería interesante detenernos en este punto. La obra, cuya versión francesa fue realizada por Lesage en 1707, es bien conocida por Perec, puesto que le sirve como molde, en cierto sentido, para la creación de su obra maestra, el gigantesco rompecabezas *La vie mode d'emploi* (*La vida instrucciones de uso*), que describe en 99 capítulos la vida de un edificio imaginario a través de sus vecinos —actuales y pretéritos—, ascendientes y conocidos. En una entrevista que Perec mantiene con C. Oriol-Boyer, el escritor afirma que, además de la estructura combinatoria y la metáfora del puzzle, “el tercer elemento, en relación con las ganas de tratar una materia novelesca importante, fue la idea de explotar el tema de *El diablo cojuelo*, la casa a la que se le ha quitado el tejado o la fachada”²². Veamos el fragmento de la obra de Vélez en la que el Diablo enseña a Don Cleofás lo que bulle en el interior de la “Babilonia española”:

Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba, patentemente, que por el mucho calor estuvo estaba con menos celosías, y tanta variedad de sabandijas racionales en esta arca del mundo, que la del diluvio, comparada con ella, fue de capas y gorras²³.

No pasa de ser una mera conjetura el hecho de que una de las ideas fundamentales de *La vida instrucciones de uso* pudiera haberle surgido a Perec a través del estudio de la obra lipogramática que aparece en la edición de 1733 del *Cojuelo* —o viceversa—; en todo caso, si una obra del siglo de oro español sirvió como modelo a la obra maestra de Perec, hay otros autores de la literatura escrita en español, muy apreciados por el autor francés y contemporáneos suyos, presentes en la novela y que merece la pena recordar.

CORTÁZAR, BORGES, GARCÍA MÁRQUEZ

En *Rayuela*, como señala Jesús Camarero²⁴, también aparecen algunos procedimientos preoulipianos o preperecquianos. Recordemos que la obra, que consta de 155 capítulos, 99 de los cuales se califican de “prescindibles”,

²² C. ORIOL-BOYER, “Habla Georges Perec”, cito por *Anthropos*, julio-agosto de 1992, núms. 134/135, p. 13.

²³ LUIS VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, Castalia, Madrid, 1988, pp. 78-79.

²⁴ En *El escritor total. Ensayos sobre Georges Perec*, Arteragin, Vitoria, 1996, p. 82.

puede leerse siguiendo un tablero de dirección o itinerario marcado por el autor. Pues bien: en dicho itinerario se omite el capítulo 55, mientras que el capítulo 131 remite al 58 y este, de nuevo, al 131, de modo que la obra no tiene fin. Ante este procedimiento, es inevitable recordar ciertos momentos de la infancia –no tan lejanos– en los que un amigo te tendía un papelito una de cuyas caras rezaba: “Si quieres ver a un tonto entretenido, dale la vuelta”; de inmediato dabas la vuelta y la inscripción era la misma. Entonces volvías a dar la vuelta al papelito y –obsérvese que sólo al hacerlo por tercera vez– comprendías.

De modo que *Rayuela*, sometida a una estructura rigurosa, contiene un *error* o una *desviación* en dicha estructura: esta inserción de un pequeño resquicio de libertad en la traba se conoce como *clinamen*, y está presente en *La vida instrucciones de uso*, cuyo itinerario en la descripción del inmueble –a través de todas sus habitaciones– sigue la poligrafía del caballo de ajedrez (el desplazamiento en L), salvo en un capítulo: la obra, que debería tener 100 apartados o desplazamientos, se queda en 99, puesto que el capítulo 65 se desvía al 67, con lo que el 66 no aparece.

La estructura de *La vida instrucciones de uso* es tremendamente compleja y ha sido objeto de numerosos estudios²⁵; me interesa ahora detenerme en el “Post-scriptum”, donde Perec revela el nombre de una treintena de escritores de quienes toma prestadas algunas citas²⁶. Entre ellos, solo dos son hispanohablantes, aunque poseen un peso importante en la novela: se trata de Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges.

La pasión fabuladora de García Márquez –cuyo ejemplo prototípico es, sin duda, *Cien años de soledad*– y su derroche imaginativo encuentran un paralelo en Perec, capaz de resumir en una línea ciento setenta y nueve historias –sólo algunas de las que recorren el libro, de las cuales una buena parte quedan apenas esbozadas– en el capítulo cincuenta y uno. Se trata de relatos sin los cuales la novela podría funcionar como tal, pero que alimentan la pasión de Perec por la lectura y escritura de novelas, “el deseo

²⁵ Véase, por ejemplo, el capítulo que dedica JESÚS CAMARERO a dicha novela (*ibid.*), o el artículo ya citado de MIREILLE RIBIÈRE en *Quimera*, o la también mencionada obra colectiva *Sobre literatura potencial*, o la biografía de Perec escrita por CLAUDE BURGELIN (*Georges Perec*, Eds. du Seuil, Paris, 1988). Aunque para muchos la obra más reveladora en este aspecto es el *Cahier des charges de La vie mode d'emploi*, eds. H. Hartje, B. Magné y J. Neefs, CNRS-Zulma, 1993, que no he podido consultar.

²⁶ La intertextualidad es un aspecto capital en la labor creadora de Perec y uno de los motores de *La vida instrucciones de uso*.

de escribir libros que se devoren de bruces en la cama”²⁷; conviene recordar, al respecto, la predilección de Perec por Julio Verne, un autor a menudo calificado como “juvenil”, y como tal menospreciado.

Por otra parte, la relación entre la escritura de Perec y la de Jorge Luis Borges²⁸ no se limita a la obsesión por la estructura o la clasificación (véase, al respecto, la ya citada obra perecquiana *Pensar/Clasificar*, cuyo capítulo “Borges y los chinos” –pp. 117-118– analiza un fragmento del ensayo borgiano “El idioma analítico de John Wilkins”). Perec comparte con Borges el gusto por la erudición ambigua y la precisión y rigor en la selección léxica; si el también oulipiano Italo Calvino afirma que no hay “Nadie más inmune que Perec a la plaga peor de la escritura de hoy: la vaguedad”²⁹, otro tanto puede decirse del autor argentino.

Como vemos, Perec coincide respectivamente con tres autores hispanohablantes tan distintos entre sí como Borges, García Márquez y Cortázar en sendos aspectos que definen muy bien la literatura perecquiana: precisión, fabulación e impulso lúdico.

PEREC Y OTROS ILUSTRES DE LA LITERATURA LÚDICA

Para terminar con la “Histoire du lipogramme”, resta decir que el texto de Perec, pese a ser muy completo, omite algunos nombres ilustres de preoulipianos que encontramos en otros artículos, ya indicados en su lugar correspondiente; todos ellos mencionan al menos a dos importantes figuras de la literatura hispana contemporánea a las que Perec no alude: se trata de Enrique Jardiel Poncela y Rubén Darío.

De Jardiel se recuerdan a menudo los cinco relatos lipogramáticos publicados, al parecer, en el diario *La voz* entre 1926 y 1927, dos de los cuales se recogen en *El libro del convaleciente*³⁰. No debe olvidarse que el impulso lúdico es esencial en la obra de Jardiel, ya sea a través del lenguaje o de la disposición tipográfica, algo en lo que coincide con Perec y otros autores como Lawrence Sterne o Lewis Carroll: sus novelas –similares, en este sentido, a *La vida instrucciones de uso*– están cargadas de esquelas,

²⁷ G. PEREC, *Pensar/Clasificar*, p. 12.

²⁸ BORGES, por cierto, dedica un ensayo (“El primer Wells”, en *Otras inquisiciones*, Alianza, Madrid, 2002, pp. 135-140) a calificar a Verne como “jornalero laborioso y risueño” o escritor “para adolescentes”, frente a la maestría narrativa del autor de *El hombre invisible*.

²⁹ “Multiplicidad e hiper-novela”. Cito por *Anthropos*, p. 14.

³⁰ Así lo anota el editor para la segunda edición de *El libro del convaleciente*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 205; pero los relatos no aparecen hasta el momento ni en *La voz* ni en ningún otro lugar.

hojas de calendario, cartas, letreros, tarjetas, planos, anuncios publicitarios, etc., junto a los que conviven cuadros explicativos, hojas de cuentas o complicadas fórmulas matemáticas muy del gusto oulipiano. Pero Jardiel también recuerda a Perec en su predilección por autores con gran capacidad narrativa, aun cuando se aparten del canon; en su caso, el comentario incluye una cierta provocación:

ha sido preciso que los años pasasen para comprender –y para atreverme a decirlo– que el Tasso es insoportable y para preferir una página de Julio Verne traducida por un analfabeto a toda la *Iliada*, recitada por Homero en persona³¹.

En cuanto a Rubén Darío, por último, se le suele atribuir un lipograma en *e, i, o y u*, o monovocalismo en *a*, “Amar hasta fracasar” –recogido como anónimo, por cierto, en la documentación anexa a *El secuestro*, donde ya vimos que la *a* no aparece–; también ensaya Perec este procedimiento en el breve texto “What a man!”³² y, sobre todo, en su novela de 1972 *Les revenentes*, donde, a la inversa de *La disparition*, sólo se permite utilizar la vocal *e*, recurriendo esta vez a malabarismos y manipulaciones ortográficas de todo tipo.

PARA FINALIZAR. LA BIBLIOTHÈQUE PERECQUIENNE

Tras la muerte de Georges Perec en marzo de 1982, Éric Beaumatin y Catherine Binet transcribieron el catálogo de la biblioteca personal que poseía el autor en su domicilio parisiense, compuesta por un total de 1855 volúmenes. Entre ellos, además de las obras propias o de sus colegas oulipianos, llama la atención el interés por las matemáticas (en general, obras de tipo divulgativo) y el humorismo, que no se limita al específicamente literario: los ya citados Lawrence Sterne y Lewis Carroll conviven con *La vida de Brian* de los Monty Python o las obras completas de Charlie Brown.

Aparte de algunas traducciones al español de sus novelas y diversos estudios pictóricos acerca de Velázquez o las obras del Museo del Prado, Perec guarda en su biblioteca muy pocos volúmenes de escritores hispanohablantes; salvo los *Cien sonetos de amor* de Neruda, ninguno de ellos se encuentra escrito en su lengua original. Se trata de *Marelle* (*Rayuela*) de

³¹ ENRIQUE JARDIEL PONCELA, “8986 palabras a manera de prólogo”, en *Amor se escribe sin hache*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 80.

³² En OULIPO, *Atlas de littérature potentielle*, pp. 214-216.

Cortázar, *100 ans de solitude* (*Cien años de soledad*) de García Márquez, los *Crimes exemplaires* (*Crímenes ejemplares*) de Max Aub o las *Enquêtes 1937-1952*, (*¿Inquisiciones y Otras inquisiciones?*) de Borges; si la mayor parte de estos autores ya han sido analizados, podemos recordar ahora el interés de Max Aub por la literatura lúdica: su *Juego de cartas* no puede sino considerarse oulipiano.

En resumen, y aunque Perec ha sido calificado por Italo Calvino como una de las personalidades literarias más singulares del mundo, “hasta el punto de no parecerse absolutamente a nadie”, sí encontramos rasgos comunes con ciertos autores de la literatura escrita en español; algunos de ellos, si bien muy anteriores en el tiempo, sólo cobran verdadera relevancia a partir de los logros oulipianos y perecquianos —es el caso de los *plagiarios por anticipación* como Alcalá y Herrera—; otros, sin duda de mayor presencia literaria y con estilos muy diferentes entre sí, quedan enriquecidos con la figura del autor parisiense.

(¿Es necesario excusar al OULIPO y a Perec finalizando este artículo con la aclaración: “Pero recordemos que las producciones oulipianas no son un mero juego; además quieren decir algo, tienen un sentido” u otra disculpa similar? Basta volver otra vez a *La disparition*; la *e* que desaparece es también, como han visto algunos autores, el pronombre personal de tercera persona del plural *eux*, cuya pronunciación coincide con la de la segunda vocal. *Eux* alude a otra desaparición: la de los padres del escritor, fallecidos en la Segunda Guerra Mundial y cuya ausencia marcará la vida de Perec y será tema central de su *Wou le souvenir d'enfance*³³. En todo caso, ¿necesitamos conocer este dato para mirar la literatura de Perec con ojos condescendientes? Es decir: ¿toda gran obra literaria debe ser, por definición, “solemne”? ¿lo humorístico debe estar sometido a “algo más”, sin llegar a ser nunca un fin en sí mismo? Creo que el impulso desacralizador de los oulipianos nos permite contestar estas preguntas negativamente.)

PABLO MOÍÑO SÁNCHEZ

Universidad Autónoma de Madrid

³³ Denoël, Paris, 1975.

GENERACIÓN ABANDONADA Y OLVIDADA (II): LITERATURA SIN FAMILIA

En la “Generación abandonada y olvidada: literatura en 1975-2000”, nuestra ponencia leída en el *XIV Congreso de la AIH*, 2001, Nueva York, observamos las características de la literatura española de dicha época a base del paralelismo entre España y Japón¹. Los dos países, que han sufrido fuerte influencia fascista hasta mediados de los años setenta, no sólo en el ámbito político sino también en el espiritual y moral, muestran una afinidad peculiar dentro del panorama literario del último cuarto del siglo XX. La característica de la literatura española, en esta etapa, se pone de relieve al compararla con la japonesa de la misma generación, a la cual bautizamos, en nuestra ponencia del año 2001, con el nombre de la “Generación abandonada y olvidada”.

Un aspecto que une a los autores de esta generación, que comenzaron su carrera literaria en los años setenta y lideran actualmente la literatura de ambos países, es la problemática del fascismo; tema principalmente tratado en nuestra ponencia de 2001. Otro aspecto, que trataremos en esta ponencia, es la problemática de la familia.

La familia, el tema social (y literario) aparecido en el siglo XIX, ha venido convirtiéndose en una especie de nueva religión a lo largo del siglo XX, hasta que actualmente nadie duda del valor “sagrado e inviolable” de la familia. Analizaremos cómo los autores de la Generación abandonada y olvidada, hijos del que podemos llamar *Siglo de la Familia*, reflejan en sus obras (e incluso en sus modos de vivir) la problemática actual de la familia. Los autores estudiados en esta ponencia serán, al igual que en la anterior, los escritores españoles Luis Antonio de Villena y Julio Llamazares, y los escritores japoneses Haruki Murakami y Ryu Murakami.

¹ FÚMITO NAKAYAMA y SAIKO YOSHIDA, “Generación abandonada y olvidada: literatura en 1975-2000”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Juan de la Cuesta, Newark, 2004, t. 3, pp. 393-400.

FAMILIA MODERNA EN ESPAÑA Y JAPÓN

La familia aparecida como tema social en el siglo XIX es la que recibe en la historia y la sociología el nombre de *familia moderna*. Las características de la *familia moderna* se han definido del siguiente modo²:

- 1) Separación del ámbito doméstico y el público.
- 2) Fuerte relación sentimental entre los miembros de la familia.
- 3) Adoración de los hijos como centro de la familia.
- 4) División del trabajo basado en la distinción sexual (hombres en el ámbito público, mujeres en el doméstico).
- 5) Fortalecimiento de la colectividad familiar.
- 6) Disminución de las relaciones sociales.
- 7) Exclusión de los no parientes.
- 8) Familia nuclear.

El nuevo concepto de la familia, surgido ya en el siglo XVII, se convirtió en el ideal de la clase burguesa en el siglo XVIII³. Al entrar en el siglo XIX, la *familia moderna*, como ideal y como realidad, se desarrolla y difunde más allá de la clase burguesa, apoyándose en la formación del estado nacional y la industrialización⁴. Así se explica en el caso de Francia o de Inglaterra.

Sin embargo, en los países de modernización tardía, la familia nueva se forma de manera algo diferente. Japón, que se mantenía durante tres siglos en un aislamiento deliberado frente a la civilización occidental, comienza el proceso de modernización en 1868, conminado por la flota de los Estados Unidos. Para un país como Japón, donde no se produjo la experiencia de la ilustración ni el liberalismo, ni existía la clase burguesa en el sentido europeo, la formación del estado nacional no coincidió con la industrialización. Japón decide formarse como un estado nacional a imitación de Occidente y su esbozo queda claro hacia finales del siglo XIX. No obstante, la industrialización propiamente dicha no se desarrolla hasta la segunda mitad del siglo XX. Durante la primera mitad del siglo XX Japón sigue siendo un país agrícola, en el que la introducción del

² EMIKO OCHIAI, *Kindai kazoku to feminism*, Keisou-syobo, Kyoto, 1989. Citamos por CHIZUKO UENO, *Kindai kazokuno seiritsu to syuen*, Iwanami-shoten, Tokyo, 1994, p. 78.

³ PHILIPPE ARIES, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Plon, 1960. Citamos por la versión japonesa, Tokyo, 1980, pp. 379-380.

⁴ KAZUE MUTA, *Senryaku tositeno kazoku*, Shinyou-sha, Tokyo, 1996, p. 43.

capitalismo y la economía liberal aumenta la diferencia entre los pobres y los ricos. La familia moderna, introducida como parte del programa de modernización, solo funciona como constituyente del estado nacional y productor de recursos humanos, es decir, como abastecedora de soldados. Estos soldados fueron movilizados para el levantamiento militar del año 1936. La nueva familia japonesa, formada por y para el estado, carente de una base liberal individualista, actuaba como cómplice y sustento del fascismo militar japonés.

Podríamos decir algo parecido de la familia moderna española. Para España, donde no había suficiente experiencia ilustrada ni liberal, ni se había desarrollado la clase burguesa, el siglo XIX sufrió una serie de guerras civiles. La formación consciente del estado nacional comienza al terminar las guerras carlistas, o hacia finales del siglo XIX. No obstante, en cierto sentido, la formación fuerte del estado nacional no se conseguiría hasta el franquismo, cuando se acaba la última de las guerras civiles. La industrialización tampoco se consiguió, hasta que se desarrolla bajo el franquismo hacia los años cincuenta.

Sin embargo, el concepto de la familia moderna, de la vía liberal, fue introducido ya a finales del siglo XX por Clarín y luego fue continuado por Ramón Pérez de Ayala.

JULIO LLAMAZARES: CRONISTA DE LA FAMILIA MODERNA ESPAÑOLA

Pero no me decido a dar el adiós definitivo a este pueblo. ¿Entiende? Si se va a morir de veras, quisiera ver con mis propios ojos sus últimos momentos...⁵.

Julio Llamazares, en su novela *La lluvia amarilla*⁶, nos revela como se va formando una familia moderna a lo largo de tres generaciones.

La familia del protagonista vive en Ainielle, un pueblo de los Pirineos donde lleva su vida tradicional. Las referencias a sus abuelos y a los ancianos del pueblo nos hace suponer que Ainielle es un pueblo antiguo agrícola. El protagonista vive en la casa construida por su padre (p. 52). Recordemos que el protagonista muere en 1970 y su hijo Camilo fue reclutado para las tropas de Franco hacia el 1938 (p. 34). Por lo cual la

⁵ HARUKI MURAKAMI, *La caza del carnero salvaje*, trad. Fernando Rodríguez Izquierdo y Gavala, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 238. Modificamos la traducción de Rodríguez Izquierdo por ser fiel al original.

⁶ JULIO LLAMAZARES, *La lluvia amarilla*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

construcción de la casa debió ser entre la última década del siglo XIX y principios del XX. Justo en esta época Ainielle comienza a deshabitarse. El protagonista recuerda al primer vecino que salió del pueblo (sería hacia la primera década del siglo XX). Luego siguen otros, y finalmente en 1961, el último vecino que quedaba abandona el pueblo (pp. 17-18), suceso que desencadena el suicidio de Sabina, la mujer del protagonista.

Recordemos un dato literario. Leopoldo Alas "Clarín" en 1890 relata cómo el romanticismo frustrado encuentra su salvación en la familia, la familia como una copia de la Sagrada Familia. *Su único hijo* testimonia el proceso mental que iba surgiendo en aquella época, donde el individualismo romántico se convierte en otra ideología aburguesada, la de la *familia moderna*. El título de la obra destaca más que nunca el carácter de esta ideología, porque efectivamente la *familia moderna* es la nueva religión en el siglo sin Dios y el hijo, igual que Jesucristo, el salvador del mundo⁷.

Parece que Ainielle vive ajeno a tal movimiento. La vida de los campesinos en el antiguo y pequeño pueblo mantiene su forma tradicional de comunidad patriarcal y la mentalidad de los vecinos no es afectada por la ideología moderna. Sin embargo, la comunidad patriarcal se va destruyendo cuando empieza a deshacerse el vínculo que une a los miembros. En la comunidad patriarcal, el vínculo que ata y oprime a los miembros es a la vez la defensa de los miembros contra la fuerza exterior. El hecho de desatarse uno libremente del vínculo (abandonar el pueblo) significa que dicha comunidad ya deja de ser patriarcal.

La comunidad patriarcal de Ainielle, ya al principio del siglo XX, empieza a destruirse y sus vecinos, cuando se ven privados de la protección comunal, no tienen más remedio que formar la *familia moderna* nuclear. Pero esta destrucción solo se hace patente a lo largo de mucho tiempo (casi medio siglo), mientras tanto la mentalidad de la gente puede que siga siendo patriarcal. Esto fue lo que ocurrió en la familia del protagonista.

La forma de la familia del protagonista es indudablemente moderna y nuclear. Trabaja mucho y mantiene una vida austera. La felicidad está al calor de la chimenea donde se reúne toda la familia. La figura de la madre está en el centro de la unión sentimental. Andrés escribe la carta a la madre (p. 49), el protagonista se encuentra con el fantasma de su madre (p. 85). Solo la mente del protagonista vive en la época patriarcal

⁷ LEOPOLDO ALAS, *Su único hijo*, Cátedra, Madrid, 1998. Véase sobre todo pp. 496-497.

y él actúa como un padre patriarcal. Intenta seguir como su padre, guardando la casa paterna. Pero la actuación de la familia es la de una *familia moderna*. Su hijo Andrés abandona el pueblo, libre de la obligación patriarcal de heredar la casa familiar. Su mujer Sabina se suicida porque a ella le importa el cariño humano y no puede soportar la soledad. A ella no le vale el ideal de mantener la comunidad patriarcal de Ainielle.

Desde el punto de vista del estado nacional, la *familia moderna* es un factor importante en el proceso de la industrialización. La vida trabajadora y austera que no gasta para nada, porque su facilidad está en la misma familia, es la que acumula la riqueza necesaria para la industrialización. El protagonista, sin darse cuenta, está encajado en tal esquema político-económico. Cuando se acumula suficiente capital en la ciudad, el estado no necesita ya el trabajo del protagonista ni la producción de Ainielle, puesto que la agricultura es “el padre pobre de la industrialización”. El hijo Andrés abandona el pueblo en 1949. Ello no significa la destrucción de la *familia moderna*, sino la formación de otra nueva. Andrés está obligado a salir de Ainielle, porque allí ya no puede formar su familia. El nuevo lugar para formar su familia será una ciudad industrial de Alemania.

La lluvia amarilla es la historia de la destrucción de la familia patriarcal y su transformación en la *familia moderna*, que con la mentalidad patriarcal, débil ante el entrometimiento del poder estatal, se encaja fácilmente en el sistema estatal fascista, donde a su vez la figura del padre patriarcal se identifica con el dictador, patriarca del estado. Ya en nuestra ponencia del año 2001 destacamos el carácter fascista del protagonista, que siendo a la vez víctima y cómplice inconsciente del sistema fascista, nunca percibe la realidad de su familia. Él considera y acepta la vida e historia de su familia como hechos naturales. Nunca sospecha que la dirige así la ideología del estado. La muerte de su hijo Camilo la acepta como una calamidad natural igual que “el viento de Francia”, a pesar de que es un crimen estatal, un crimen equiparable al robo: la explotación por el estado. Cuando odia a su hijo Andrés que abandonó el pueblo y se casó, nunca sospecha que ese odio está fraguado por el estado. La *familia moderna*, que carece de espíritu crítico y escéptico, es un componente fundamental de los países de la modernización tardía. Son los que, como dijo Mariano José de Larra, “nacieron... para

obedecer, callar y ser constantemente víctimas, y cuya debilidad es la más firme columna de los fuertes”⁸.

HARUKI MURAKAMI: UN RECHAZO

DE LA *FAMILIA MODERNA*

En las obras de Haruki Murakami, la familia o el sistema familiar nunca aparece con valores positivos y, cuando aparece, son generalmente familias dañadas. Si observamos su biografía, él mismo elige un modo de vivir que no encaja en la fórmula o cliché de la *familia moderna*.

Vamos a analizar su modo de vida según las ocho características definidas al principio de este trabajo.

- 1) En su modo de vivir no existe la separación del ámbito doméstico y el público. Al terminar la carrera universitaria, establece un jazz club y se dedica a trabajar junto con su mujer, de modo más bien parecido a la industria familiar premoderna.
- 2) En sus obras no se percibe apenas la fuerte relación sentimental entre los miembros familiares. En sus obras nunca se refiere a su propia familia, ni siquiera en la obra autobiográfica *Norwegian Wood*⁹.
- 3) Forma matrimonio sin hijos.
- 4) Él no piensa que exista entre él y su mujer la división del trabajo. Es cierto que la vida de los dos se mantiene por lo que gana él. Él lo explica como un resultado casual de que su novela se vende, e intercambiaría su trabajo con el de su mujer, si ella escribiera.
- 5) Para él la familia no es una colectividad social. Aunque muestra cariño a algunos parientes, es un sentimiento personal.
- 6) Le importan las relaciones sociales y las cumple.
- 7) Le importan más los amigos que la familia.
- 8) Su familia consta de él y su mujer, por lo tanto se podría identificar con una familia nacida de la revolución sentimental. Sin embargo, el vínculo matrimonial en este caso no es el resultado de un enamoramiento dramático. Según narra en *Norwegian Wood*, se trata simplemente de un hombre solitario, cuya novia enloquece después de marcharse con un amigo suyo, y al encontrarse con una mujer que acaba de perder los padres se casa con ella.

⁸ MARIANO JOSÉ DE LARRA, “Las casas nuevas”, *Artículos*, Cátedra, Madrid, 1988, p. 244.

⁹ HARUKI MURAKAMI, *Norway no mori*, Kodan-sha, Tokyo, 1987.

Una afición, bien conocida, de Haruki Murakami es la mudanza. Sigue moviéndose como un ave peregrina. Ha vivido no solo en Tokyo y sus alrededores, sino también en Grecia, Italia y en los Estados Unidos. Rechaza el vínculo de todo tipo y por consiguiente el de la familia también.

Su obra *La caza del camero salvaje* nos ofrece una curiosa observación del fascismo y la pobreza en la modernización japonesa. Los antepasados del dictador subterráneo, campesinos humildes en la provincia del norte, emigran a la tierra deshabitada de Hokkaido huyendo de los acreedores. Era 1881, cuando Hokkaido estaba bajo dominio de los aborígenes ainu, y hasta allí no llegaba el control del gobierno japonés, instalado tan solo desde 1868¹⁰. La vida de los inmigrantes era difícil y penosa en aquella tierra pobre. El futuro dictador, que nació en 1913, abandona el pueblo a los 12 años. Luego pertenece a un grupo fascista y en 1932 es encarcelado por un asesinato político. En 1936, cuando todavía sigue en la cárcel aquel joven pobre, el carnero con la señal de una estrella lo posee y lo convierte en un líder fascista al salir de la prisión en el verano del mismo año. Luego marcha a China y allí forma una red de espionaje y consigue riqueza. Tras la derrota de la guerra fue condenado a muerte como criminal de guerra. Sin embargo, consiguió librarse a cambio de su red de espionaje, porque los Estados Unidos la necesitaban en aquel momento. Con la mitad de su riqueza compra el Partido Conservador, y con la otra mitad, destacadas compañías de publicidad, y así empieza a dominar el Japón de posguerra¹¹.

A pesar del marco fantástico del relato, como sugiere el carnero con la señal de una estrella, todo lo que se narra aquí es exacto, incluso la figura del dictador subterráneo. Vemos cómo el fascismo se nutre de la pobreza. La *familia moderna*, formada por los inmigrantes, despojada de la protección comunal, ofrece los ejecutores a esta ideología. En el Japón de la posguerra, el fascismo sigue dirigiendo la vida bajo el disfraz de capitalismo y liberalismo estadounidense.

En la segunda mitad del siglo XX, cuando se establece la democracia, la *familia moderna* constituye la familia ideal y la única permitida en el nuevo código civil. Sin embargo, este tipo de familia era el soporte de la alta industrialización del país. Otra vez la *familia moderna*, fácil presa del control estatal, sirve de elemento maquinal para el hipercapitalismo, proporcionando trabajadores fieles al poder. Haruki Murakami, quien

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 217-218.

¹¹ *Op. cit.*, pp. 66-67.

ha revelado la falsedad de lo aparente en el Japón de la posguerra, evita meticulosamente ser cómplice de la ideología de la *familia moderna*.

En su novela más reciente, *Kafka on the Shore*¹², la actitud del autor no muestra cambios en lo fundamental. Aparecen personajes que no se someten al sistema familiar y que buscan su felicidad en un tiempo y espacio no vinculados con el concepto de la familia. Lo que debe destacarse es, sin embargo, que su mundo novelesco se va alejando ahora, más que nunca, de la realidad existente. Tal vez ya no le interesa al autor el mundo real que nos rodea. La imagen de la felicidad planteada por él en la obra, un mundo irreal donde conviven los vivos y los muertos en una quietud eterna, se acerca más a una fantasía mística. Como se muestra en su interés por la psicología de Jung, ahora Haruki Murakami parece atraído por cierto tipo de misticismo o religiosidad.

RYU MURAKAMI: TESTIGO DE LA DESTRUCCIÓN

La actitud de Ryu Murakami ante la familia es tan ambivalente como en su actitud ante el fascismo. La familia en que creció el novelista es una típica *familia moderna* de la posguerra. Sus padres eran profesores de bachillerato en la ciudad de Sasebo, en el extremo del oeste de Japón. En Sasebo apenas existe industria y su economía está sostenida por la existencia de una base militar americana. Por lo que se observa en su obra autobiográfica *Sixty-nine*¹³, era una familia fuertemente unida. Los padres creen en sus hijos, los quieren e indudablemente Ryu era el centro de la familia. Su padre defiende a toda costa a su hijo, sobre todo cuando éste fue perseguido por dirigir el movimiento contra la base militar en su bachillerato. La familia del novelista es una *familia moderna*, libre de la debilidad ante el control estatal. Así la familia le mostraba su cara feliz al novelista durante la época de su formación.

La familia formada por él mismo es también típicamente moderna. Se casó joven, poco después del éxito de *Azul casi transparente*¹⁴, con la mujer con quien ya convivía durante 5 años. Tiene casa en las afueras de Tokyo, en una zona residencial para empleados de grandes empresas. Vive allí ya durante casi 30 años, pero realiza su trabajo de escritor fuera de casa (en un despacho o en un hotel). Su lugar de trabajo está separado del ámbito doméstico, y cumple su responsabilidad de marido y padre

¹² HARUKI MURAKAMI, *Umibe no Kafka*, Shincho-sha, Tokyo, 2002.

¹³ RYU MURAKAMI, *Sixty-nine*, Shuei-sha, Tokyo, 1987.

¹⁴ RYU MURAKAMI, *Azul casi transparente*, Anagrama, Barcelona, 1997. La publicación de la edición original fue en 1976.

como lo cumplen los ejecutivos de la empresa. En sus obras nunca aparecen personajes que reflejen su propia familia, ya sea su mujer, ya sea su hijo.

Podríamos decir que las obras de Ryu Murakami no han tratado la familia como tema principal. Sus temas eran la guerra en *La guerra estalla en ultramar*¹⁵, el fascismo en *El fascismo del amor y fantasía*¹⁶, la violencia en *In the Miso Soup*¹⁷ y el sexo en *Love and Pop*¹⁸. Sin embargo, los protagonistas de estas obras son niños criados en *familias modernas*. Los protagonistas, con sus conductas, se convierten en amenaza del propio sistema, por ser ellos mismos productos de él. En este sentido, estas obras resultan testimonios de la destrucción de la *familia moderna* japonesa.

En la novela *Out of Home*¹⁹, Ryu Murakami asume ya muy consciente el papel de testigo en este problema. La obra trata una típica familia, indudablemente moderna, de la clase media japonesa. El padre, empleado en una empresa mediana, vive con el único deseo de cumplir su responsabilidad como padre y marido: trabajar y ganar lo suficiente para dar buena educación a los hijos, comprar una vivienda y mantener una vida de cierto nivel decente y holgado. Él no piensa más que en proteger su familia de tal modo, porque la familia es la meta y felicidad de su vida. Pero la familia se está destruyendo desde dentro. El hijo se encierra en casa negándose a ir al colegio, lo cual significa quedarse sin carrera ni trabajo. Su mujer tiene amante sin pensar en el divorcio. Y la hija decide abandonar el estudio para ser diseñadora de joyas; tampoco quiere seguir una carrera normal. De modo que, cuando el padre pierde el trabajo, el hecho no perturba nada la vida de su familia. Ellos ya no tienen necesidad de vivir juntos, en una casa, no necesitan padre que les costee los estudios ni marido que mantenga la vida.

El autor está muy consciente de que el sistema de la *familia moderna* ya no funciona. El final de la obra nos parece un poco optimista, porque cada uno encuentra su modo de vivir adecuado a sí mismo y nadie se siente desgraciado. A pesar de ello, al publicarse, fue aceptado como una tragedia. Aparecieron unas críticas que decían: es demasiado triste el final y los lectores no pueden encontrar ninguna salvación. El hecho es

¹⁵ RYU MURAKAMI, *Umi no mukou de sensou ga hajimaru*, Kodan-sha, Tokyo, 1977.

¹⁶ RYU MURAKAMI, *Ai to gensou no fascism*, Kodan-sha, Tokyo, 1987.

¹⁷ RYU MURAKAMI, *In the Miso Soup*, Yomiuri-shinbun-sha, Tokyo, 1997.

¹⁸ RYU MURAKAMI, *Love and Pop*, Gentou-sha, Tokyo, 1996.

¹⁹ RYU MURAKAMI, *Saigo no Kazoku*, Gento-sha, Tokyo, 2001.

que la mayoría de la gente (críticos y lectores) no podían aceptar la idea misma de la destrucción de la familia.

LUIS ANTONIO DE VILLENA:

ACUSADOR DE LA *FAMILIA MODERNA*

Luis Antonio de Villena, en sus obras y en su vida, sigue rehusando tenazmente ser cómplice del sistema e ideología de la *familia moderna*. En sus obras apenas aparece alguna imagen familiar, exceptuando la obra autobiográfica *Ante el espejo*²⁰. Los padres del protagonista están separados después de la breve vida matrimonial. Aquí la *familia moderna* está rota poco después de su formación. La imagen que presenta la familia del protagonista es, más bien, postmoderna. La madre sigue viviendo con la abuela paterna después del divorcio. El padre se enamora y se casa con una mujer norteamericana. La madre, por su parte, tiene su amigo. Al decidir el padre ir a vivir a Estados Unidos, los cinco personajes (el protagonista, los padres y sus compañeros) se reúnen para la cena de despedida y prometen repetirla en la Quinta Avenida (pp. 35-36).

Todos los personajes jóvenes que aparecen en su obra *Chicos*²¹, son hijos de las familias imperfectas que carecen de padre (el protagonista, José y Víctor), o bien son niños despojados de la protección familiar, debido a la pobreza (Emilio) o por otra causa (Peter). Y los adultos, en las obras narrativas y biográficas, son siempre seres sin familia: Aizcaray en *Chicos*, Oscar Wilde, Luis Cernuda etc. En las obras de Luis Antonio de Villena no existe la familia. Por lo tanto, no aparece la *familia moderna* como la materia principal del autor. ¿Es que al autor no le interesa el tema? La novela *Pensamientos mortales de una dama*²² sería su respuesta.

La protagonista de la obra es una mujer burguesa de casi cincuenta años. El marido, arquitecto famoso, le proporciona incluso cierta libertad económica, ingresando una suficiente cantidad en la cuenta de ella. La protagonista es una mujer típica de la generación educada en los años sesenta. Siendo mujer capacitada que cursó derecho en la universidad, refleja en sí misma el ideal de la mujer de su época: *señora y madre*, o sea, la componente de la *familia moderna*. La opresión que siente ella no es

²⁰ LUIS ANTONIO DE VILLENA, *Ante el espejo*, Mondadori España, Madrid, 1988 (la primera edición en 1982).

²¹ LUIS ANTONIO DE VILLENA, *Chicos*, Mondadori España, Madrid, 1989. Existe la traducción japonesa por Saiko Yoshida y Fúmito Nakayama, Chikumashobo, Tokyo, 1992.

²² LUIS ANTONIO DE VILLENA, *Pensamientos mortales de una dama*, Planeta, Barcelona, 2000.

sino la opresión que impone el sistema de la *familia moderna* a todas las mujeres que se someten al sistema. El proceso de la autoliberación que experimenta la protagonista a base de su liberación sexual, nos revela qué significa la familia y ser madre de familia.

Ella que, siendo joven, “quería ser tonta”, “ser tonta como un valor vital” (p. 1), reflexiona ahora de esta manera: “¿Deseé alguna vez ser *madre de familia*, una *señora como es debido*? Lo deseé, sí, porque pensé en ello... como en una aventura. Pero en esos proyectos, una se da cuenta en seguida, solo hay rutina”. Las palabras con que concluye esta reflexión son muy tajantes: “Sólo una despistada –no quiero decir tonta otra vez– puede creer en el esplendor de la vida doméstica” (p. 35).

Ella adivina sagaz que la familia no tiene el mismo sentido para la mujer que para el hombre: “¿He perdido el sentido de la familia, que posiblemente sea una edificación paulatina? No creo que se pueda perder lo que no se ha tenido, no como bien propio, al menos...”, “Levantar una familia es el sueño de poder de muchos hombres. Su dinastía. Prefieren la familia a la mujer” (p. 40).

La familia no tiene sentido ni siquiera para proteger a los hijos: “... los padres –y también las madres, específicamente– siempre hacemos daño, porque durante mucho tiempo somos más fuertes que nuestros hijos, intercambiamos cariño y poder, y sólo los imaginamos como una imagen de nuestros deseos” (p. 172).

Aparentemente la novela está formada como la serie de monólogos en la boca de una mujer anónima. Sin embargo, estos monólogos no son tales, porque se percibe continuamente la existencia de una persona que está escuchando. La narradora a veces le pregunta y le contesta. ¿Quién es esta persona que le acompaña a la protagonista en toda la obra? Podría ser un terapeuta. Lo que estamos leyendo es lo que la protagonista habla en el consultorio del psicoanalista. La protagonista va descubriéndose a sí misma y camina a librarse, recibiendo terapia. Al final de la obra, en el último capítulo, la narradora está totalmente enloquecida. La obra termina en tragedia insinuando que no es fácil el camino de la liberación.

Pensamientos mortales de una dama es una novela donde se critica el sistema actual de la familia: una acusación de la familia jamás aparecida hasta ahora. Solo un escritor como Luis Antonio de Villena, formado libre de la ideología de la *familia moderna*, ha podido captar la falsedad y el daño de este sistema vigente.

CONCLUSIÓN

Hemos visto cómo los cuatro escritores de esta generación se han enfrentado al problema de la familia; poniendo de relieve sus características en su formación, describiendo su estado actual a punto de extinguirse, rehusando participar en el sistema o acusando despiadadamente su papel opresor de la libertad humana.

A través de estas observaciones sabemos que la *familia moderna*, nacida del romanticismo en su ideal de libertad individual, y transformada en instrumento de opresión por parte del poder durante el siglo XX, ha llegado ahora a perder completamente su fundamento positivo. En realidad, la familia está destruyéndose desde dentro, pereciendo por su propia decrepitud. Y en este sistema familiar caduco que ya no funciona, sus componentes más débiles —mujeres e hijos— son los más perjudicados.

El papel de los escritores de la Generación abandonada y olvidada estaría en declarar la muerte de la familia. La generación formada en las resonancias del mayo de 68, la generación que buscaba la libertad humana, de manera más radical, nueva e íntima, parece que se ha dado cuenta de que el obstáculo para la libertad deseada está en los conceptos básicos de la familia.

La familia ya no puede existir en la forma vigente. ¿Cómo buscaremos, entonces, nuevas formas de vivir, nueva relación entre hombre y mujer, y nuevo modo de criar los hijos? A través de “la ampliación del territorio mental y moral del hombre —o de la mujer” (pp. 157-158), como dice Arturo Beltrán, un personaje de la novela de Luis Antonio de Villena, aunque es difícil tal ampliación, porque

...esa ampliación (como cualquier novedad y como todo lo inteligente) llevaba un claro acercamiento entre los territorios de lo masculino y de lo femenino, y por tanto, una vez más, a la pluralidad de lo plural... Ese movimiento, destinado a la felicidad más honda del ser humano, aterroriza sin embargo a la sociedad (p. 158)²³.

FÚMITO NAKAYAMA

Yokosuka, Japón

SAIKO YOSHIDA

Universidad de Seisen, Tokyo

²³ Agradecemos a Juan Miguel Benavides (Universidad de Seisen) el haber colaborado amablemente revisando la redacción de este trabajo.

EL TEATRO DE GALDÓS Y EL DE UNAMUNO

Los dos escritores comienzan en el teatro con poco tiempo de diferencia: en 1892 estrena Galdós su primera obra, *Realidad*, y en 1898 termina Unamuno la primera suya, *La Esfinge*, según una carta escrita a Ángel Ganivet donde le cuenta el argumento¹, que se presentaría en el Teatro Español en 1909, después de muchos retoques.

Sin embargo, el interés de Galdós por este género parece muy anterior y tal vez lo acompañó siempre. Es bien sabido que su primera obra fue un drama escrito en 1861, de adolescente, *Quien mal hace, bien no espere*². El propio escritor se refiere a la enorme atracción que siempre tuvo por el teatro: "...en mi juventud me entusiasmaba la forma dramática y esa afición la exterioricé en diferentes tentativas de comedias y dramas"³. Obras que tal vez destruyó —como hacía Alejandro Miquis— porque nunca llegaron al público.

En cambio Unamuno parece él mismo sorprendido de haber llegado al teatro "En lo que sí he venido a dar es en lo que no creí nunca, en lo mismo que usted fue a dar: en el teatro", le dice a Galdós en una carta⁴.

A partir de 1892 las obras teatrales de Galdós se sucedieron de forma imparable, tanto en su origen como en sus representaciones, y casi siempre con mucho éxito.

El teatro de Unamuno, en cambio, tuvo muy poco. Su obra *Fedra*, por ejemplo, escrita en 1901, no se representó hasta 1918, y no en un teatro, sino en el Ateneo de Madrid, donde se leyeron unas palabras muy amargas del autor en las que se queja de no haber llegado a escenarios teatrales, lo cual atribuye a no formar parte "del cotarro de los que se llaman por antonomasia los *autores*, ni hago nada por entrar en él mediante los procedimientos clásicos"⁵. Todavía unos años después, en

¹ GALLEGO MORELL, "Tres cartas inéditas de Unamuno a Ganivet", *Ínsula*, Madrid, 15 de noviembre de 1948, núm. 35.

² Ed. e introd. de Ricardo Doménech, en *Estudios escénicos*, 18 de septiembre, Diputación Provincial, Barcelona, 1974, pp. 265-292.

³ BENITO PÉREZ GALDÓS, "Autor teatral", en *Memorias de un desmemoriado, Obras completas: Novelas y miscelánea*, Aguilar, Madrid, 1958.

⁴ SEBASTIÁN DE LA NUEZ y JOSÉ SCHRAIBMAN, *Cartas del Archivo de Pérez Galdós*, Taurus, Madrid, 1967, pp. 53-54.

⁵ MIGUEL DE UNAMUNO, *Fedra*. Exordio, en *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1954, p. 391.

1925, Enrique Díez-Canedo publicó una reseña en el diario *El Sol*, donde comenta la falta de éxito de sus dramas: “Unamuno dramático no ha tenido fortuna en España, quiero decir la fortuna de verse representado como es debido”.

En un principio, el escritor vasco se muestra como un humilde discípulo de Galdós. Por ejemplo le dice en una carta: “Con usted, que tiene experiencia de teatro, y que de la novela ha ido a él, con usted quisiera hablar de ello”⁶.

También sostuvo en un principio que el teatro de Galdós, desde el punto de vista literario, era muy superior al de sus contemporáneos, término en el que tal vez se incluyera a sí mismo⁷. Y tal vez, a causa de ello, tomó una serie de modelos de lo que Galdós hacía, el más evidente convertir novelas o cuentos en dramas. Así lo hizo con *Nada menos que todo un hombre*, *La venda*, *Tulio Montalbán* (que cambió su nombre por *Sombra de sueño*), *El que se enterró* (que fue *El otro*, etc.), lo mismo que había hecho Galdós con *Realidad*, *Doña Perfecta* y algunos *Episodios Nacionales*.

También, como Galdós, revivió en sus dramas algunos personajes clásicos, modernizando los hechos y titulándolos con el nombre del personaje, *Fedra*, *Medea*, *Raquel encadenada*. De las obras de Galdós con semejante desarrollo (*Electra*, *Alceste*), *Casandra* fue la que más interés produjo en Unamuno: “Es ésta, de sus últimas obras que conozco, aquella en que encuentro más consideraciones que pienso exponer, aprovechando los artículos con que he de contestar a los que ha empezado a publicar en *La Correspondencia* mi buen Maeztu”⁸.

En 1912, siendo Galdós director del Teatro Español, Unamuno le escribió una reverente carta para rogarle que su obra *Fedra*, que llevaba un año escrita, se representase ahí:

Ya sabe usted, mi querido maestro y amigo –le dice– que soy un profesor de lengua y literatura griegas, no me atrevo a decir que un helenista y este es un ensayo de renovación y modernización de los viejos temas. Supongo que está usted lleno de compromisos para el

⁶ S. DE LA NUEZ y J. SCHRAIBMAN, *op. cit.*, p. 54.

⁷ “[La calidad del teatro de Galdós] supera incomparablemente al de sus contemporáneos, y muchos dramaturgos posteriores aprendieron de él modelos nuevos de concebir la acción y su desarrollo”, GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1961.

⁸ S. DE LA NUEZ y J. SCHRAIBMAN, *op. cit.*, pp. 64-65.

Español, mas espero haya un hueco para mí... y ya sabe cuán de veras es su amigo su admirador Miguel de Unamuno⁹.

La obra, como hemos visto, no se estrenó hasta 1918, y no en un teatro, y tal vez por ello, o tal vez por otras causas, comenzaron a menudear sus críticas hacia el teatro de Galdós, cada vez más ácidas. Censura la pobreza literaria de la segunda mitad del siglo XIX, y refiriéndose al teatro, afirma que el de Benavente es casi el único que merece la pena¹⁰.

Cuando se estrenó *La loca de la casa* Unamuno hace una crítica demoleadora del personaje central: “Es un personaje sencillísimo, de psicología elementarísima, unilateral, hecho de aire, porte, gesto, traje, estribillos y frases huecas, que se salva únicamente por el actor que lo representa”¹¹. También *Amor y ciencia* mereció las más duras sanciones de su parte.

Pero más significativa me parece la crítica no expresada con palabras, sino a través del contenido de obras enteras. Creo que esto sería visible particularmente en *La esfinge*, tal vez una respuesta a *Alma y vida*.

Alma y vida, estrenada en 1902, es un drama revolucionario en el que se refleja sin ambages el espíritu socialista que se estaba revelando en Galdós. A partir de 1879 las nuevas ideas se habían desarrollado mucho en España. Se había fundado el Partido socialista, los campesinos habían iniciado revueltas y huelgas los obreros. Galdós, que había sido republicano, se iba inclinando hacia el socialismo. Desde 1896 en que va por primera vez al Congreso, se da cuenta de la necesidad de adentrarse en la vida nacional¹².

En el *Episodio Las tormentas del 48*, obra contemporánea de *Alma y vida*, expone claramente sus inquietudes por las clases sociales oprimidas: “Es la voz pavorosa del socialismo, la nueva idea que viene pujante contra la

⁹ H. CHONON BERKOWITZ, “Unamuno relation with Galdós”, *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 329-330.

¹⁰ MIGUEL DE UNAMUNO, “Las señoras y el teatro”, *La Nación*, Buenos Aires, 11 de enero de 1912.

¹¹ MIGUEL DE UNAMUNO, “De vuelta al teatro”, en *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 3 de marzo de 1913.

¹² Cf. JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *Galdós: Burguesía y revolución*, Turner, Madrid, 1975, pp. 106-110.

propiedad, contra el monopolio, contra los privilegios de la riqueza, más irritantes que los de los blasones”¹³.

En el largo Prólogo que precede a *Alma y vida*, expone Galdós muchas de sus ideas sobre el teatro, sobre el público, pero también sobre las cuestiones sociales que le preocupaban:

Veía también al pueblo, vivo aún y con resistencias bastantes para perpetuarse, por conservar fuerza y virtudes macizas, pero le veía desconcertado y vacilante, sin conocimiento de los fines de su existencia ulterior. Sobre esta visión, fundamento de cuya solidez no respondo, tracé y construí la ideal arquitectura de *Alma y vida*¹⁴.

El personaje femenino principal, la duquesa Laura, podría ser un antecedente de Carlos de Tarsis, el caballero encantado: como él, está totalmente ignorante del estado en que se encuentran los súbditos de sus estados y sólo por una serie de hechos puede ponerse en contacto con ellos, saber de su miseria y tratar de remediarla.

Mucho más sobresaliente es la figura de Juan Pablo, el revolucionario amigo del pueblo y enemigo de los caciques, que lucha contra ellos, siempre de parte de los desposeídos. Su nombre no puede por menos de evocar a Pablo Iglesias, el fundador del Partido Socialista, por el cual demostraba Galdós gran admiración: “Voy a irme con Pablo Iglesias. Él y su partido son lo único serio, disciplinado, admirable que hay en la España política...”. Se sabe también que Pablo Iglesias admiraba a Galdós, que asistió al estreno de algunas de sus obras que aplaudía con entusiasmo¹⁵.

Anterior a Juan Pablo es otro revolucionario, Berenguer, del drama *La fiera*, estrenado en 1896. Procedente de familia noble, destruida por los carlistas, ha adquirido (no heredado) la convicción de las justicias populares: “Noble nací, pueblo soy y ofrezco mi sangre para el exterminio de las tiranías, sean cuales fueren, y llámense como quieran llamarse”¹⁶, afirma al principio de la obra.

En *La Esfinge* de Unamuno, el nombre del protagonista es Ángel, simbólico, tal vez. Es un jefe revolucionario que ha abandonado sus ideas

¹³ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Las tormentas del 48*, en *Obras completas, Episodios Nacionales*, II, Aguilar, Madrid, 1944, p. 522.

¹⁴ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Alma y vida*, prólogo, en *Obras completas: Cuentos y teatro*, Aguilar, Madrid, 1941, p. 522.

¹⁵ J. RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, *op. cit.*, p. 109.

¹⁶ BENITO PÉREZ GALDÓS, *La fiera*, en *Obras completas: Cuentos y teatro*, p. 444.

políticas y sus actividades sociales para dedicarse a Dios y para perfeccionarse internamente, pero sobre todo para luchar contra su obsesión por la muerte. En una carta dirigida a Ángel Ganivet le confiesa que el drama es principalmente autobiográfico: “Pero le aseguro que hay en él gritos del alma, gemidos de dolor realmente sentidos y alguna escena que, pareciendo exagerada, es rigurosamente exacta”¹⁷.

Sin embargo Ángel no es un personaje espiritual. Su deseo mas vehemente es el de convertirse en niño, en el hijo de su esposa, como le ruega ardientemente: “¡Así, Eufemia, así! ¡Despierta en ti la madre y tómame de hijo!” y cuando ella le responde “no seas niño”, reacciona con enojo: “Que no sea niño... (Levantándose) Noto, Eufemia, algo forzado en tus ternezas”¹⁸.

La obra tampoco convence desde el punto de vista espiritual. El recuerdo del religioso inolvidable que supuestamente marcó el camino para siempre se queda reducido a las siguientes palabras: “¡Conque, a ser bueno, Ángel!”. La religiosidad que Ángel profesaba en su adolescencia tampoco parece de gran espiritualidad: “Soñaba con ser santo, con tremendas penitencias o con un glorioso martirio, con místicos deliquios” (p. 279).

El concepto de libertad que se expone en *La Esfinge* corresponde al espíritu general de la obra: “Libertad...; la libertad consiste en ser humilde... humilde de corazón, no con los labios” (p. 294).

Ángel, además, parece profesar un desprecio absoluto por la ciencia, especialmente con todo lo que se relaciona con la psicología y así lo confiesa con furia: “¡Neu-ras-té-ni-co! ¡Que cosa tan admirable es la ciencia!... ¡Neurosis... miélna... tálamo óptico... vesania! ¡Sois unos estúpidos!” (p. 244).

En general la figura de Ángel es poco convincente. No llega a reflejar un personaje espiritual y parecería más bien un ser plagado de conflictos y sin personalidad para manejarlos.

Un tema semejante aborda Unamuno en otro drama, *Soledad*, El protagonista, Agustín (¿alusión al santo?), dramaturgo famoso, es arrastrado a la política por un personaje bien conocido, de ideas avanzadas llamado Pablo (probablemente una alusión más a Pablo Iglesias). Poco después se arrepiente y reacciona violentamente contra todas las ideas progresistas que llegó a profesar: “¡Y esa hedionda

¹⁷ MIGUEL DE UNAMUNO, *Teatro completo*, p. 16.

¹⁸ MIGUEL DE UNAMUNO, *La Esfinge*, en *Teatro completo*, p. 252.

política!” exclama, “¡Ese cenagal de las más asquerosas pasiones...! ¡Miserables hombres públicos! ¡Hombrezuelos!”.

Lo mismo que el protagonista de *La Esfinge*, Agustín toma a Cristo como modelo y en particular como figura que huyó de la política: “Cuando las turbas, después de hartarse de los panes y de los peces del milagro, quisieron proclamar rey a Jesús, nuestro Salvador huyó al monte...”.

Y también como Ángel, Agustín arremete iracundo contra las filiaciones políticas: “¡Imbéciles! ¡Conservador, liberal, socialista, comunista, demócrata...!”. Y, tal vez con espíritu irónico, continúa: “Retablista... ista... ista ¡Cada cual se pone su etiqueta y se matricula y... saca cartilla! Y al que no ¿pero que piensa? ¿que quiere? ¿cuáles son sus ideas?... ¡Correligionario! Pero ¿eso es religión, acaso?”¹⁹.

En otra obra teatral *El hermano Juan* no trata Unamuno el tema de la política, pero se burla abiertamente de la ciencia: “¿Que me sigue estudiando la ciencia? ¡Gran camelo! ¡Siempre a caza de consistiduras!” Y especialmente a la ciencia psicológica: “¡Psicoanálisis... o cosas por el estilo!”²⁰. Rechazo que parece llevarlo a buscar más profundamente el conocimiento religioso. Pero, o a los personajes les falta carácter, o la exposición no es convincente. Así sucede con la solución que el Padre Teófilo da para resolver la angustia vital: “Reza a San Agustín bendito... rézale”.

Estos héroes de Unamuno son, pues, revolucionarios que abandonan y reniegan de su vida política para dedicarse —aparentemente— a la vida espiritual y a la solución de sus problemas íntimos. Una trayectoria opuesta a los de Galdós, marcada con un notorio énfasis.

Muy posteriormente, en 1926, escribió Unamuno otro drama, *El otro*, basado en un cuentecillo, “El que se enterró”, publicado en 1908 en *La Nación* (Buenos Aires) siguiendo los usos de Galdós, como ya había afirmado. Allí han desaparecido los ataques contra la política y ahonda en un íntimo problema suyo, el desdoblamiento de la personalidad, problema que había expuesto en el mismo diario en 1913:

La sensación que puede llegar a ser pavorosa, que yo he experimentado alguna vez, es la de quedarme un rato a solas mirándome a un espejo y acabar por verme como otro, como un extraño, y decirme: “¡Conque eres tú!” y hasta llamarme a mí mismo en voz baja; la

¹⁹ MIGUEL DE UNAMUNO, *Soledad*, en *Teatro completo*, pp. 612-628.

²⁰ MIGUEL DE UNAMUNO, *El hermano Juan*, en *Teatro completo*, pp. 968 y 932.

sensación terrible del desdoblamiento de la personalidad, de convertirme en espectador de mi propia persona²¹.

Este fenómeno (el desdoblamiento, la existencia del Otro), Unamuno lo relaciona estrechamente con los problemas entre hermanos, especialmente gemelos. En *El otro* se trata, precisamente, de dos gemelos llamados Cosme y Damián (el nombre de dos santos del siglo III, médicos y víctimas de martirio), donde Cosme se presenta como “el otro” y declara abiertamente el odio a su hermano: “¡Odia a tu hermano como te odias a ti mismo!”.

El propio Unamuno confesó en varias ocasiones que sus obras y, muy especialmente las dramáticas, no eran sino la expresión de sus más íntimos sentimientos. Así lo ha visto la crítica²² y así lo afirmó él: “Si, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo es autobiográfico”²³. El tema de *El otro*, el odio entre dos hermanos, aparece en varias obras de Unamuno, evocando con frecuencia este sentimiento en hermanos famosos, como Caín y Abel, Esaú y Jacob. Es posible que algo semejante ocurriese en la vida del escritor, con un hermano un año menor que él a quien jamás mencionó, llamado Félix, lo mismo que el padre de ambos, muerto prematuramente y muy semejante físicamente a su hijo segundo²⁴.

Otra constante en las obras de Unamuno —y también en *El otro*— es lo negativo del amor femenino, siempre frío y calculador, opuesto al amor materno, puro y desinteresado. En este drama, las esposas de los dos gemelos se muestran materiales y egoístas, a diferencia del ama (la madre sustituta). Ella define cómo debe ser la esposa —“que sea mujer, es decir, madre”, y también que debe enamorarse de Caín, que es “el que sufre, el que padece” Conceptos éstos presentes con frecuencia en la obra de Unamuno y que parecen asustarlo, porque no quiere averiguar sus causas. El subtítulo de *El otro* es “Misterio en tres jornadas”, la misma idea que el ama repite en el Epílogo: “Dejen que se pudra el misterio como se están pudriendo los dos muertos”. Y la misma también que

²¹ *Ibid.*, pp. 858-859.

²² MIGUEL DE UNAMUNO, “Días de limpieza” en *La Nación*, Buenos Aires, 24 de enero de 1913.

²³ Cf. CARLOS FEAL DEIBE, *Unamuno: «El otro»*. Don Juan, Cupsa Editorial, Madrid, 1978.

²⁴ MIGUEL DE UNAMUNO, *Cómo se hace una novela*, Salvat, Madrid, 1971, p. 141.

repite la Tía Tula antes de morir: “Quiero irme de este mundo sin saber muchas cosas. Porque hay cosas que el saberlas mancha”²⁵.

Voy a referirme a dos heroínas teatrales griegas que inspiraron dramas de Galdós y Unamuno, Electra y Fedra, cuyos nombre fueron también los de sus obras. La *Electra* de Galdós fue probablemente la obra que más éxito tuvo, como es bien sabido²⁶. Aunque basada en un hecho real, bien conocido de los españoles de entonces (el encierro en un convento de Adelaida Ubao realizado por su confesor, en contra de su voluntad), es un muy lejano recuerdo de la de Eurípides, tan lejano que algunos críticos han puesto en duda la relación con la Electra de Eurípides y Sófocles y han visto el nombre sólo como un símbolo de su tiempo²⁷.

En cambio, el drama de Unamuno es, en sus propias palabras “una modernización de la de Eurípides”. Sin embargo, al comienzo de la obra afirma: “El argumento generador de esta tragedia es el mismo del *Hipólito* de Eurípides y la *Fedra* de Racine”. En el *Exordio* ya mencionado hace una crítica del teatro contemporáneo. Considera su obra como

un renovado arte dramático, clásico, escueto, desnudo, puro, sin perifollos, arrequives, postizos y pegotes teatrales u oratorios; pero hace tiempo que creo que a nuestra actual dramaturgia española le falta pasión, sobre todo pasión, le falta tragedia, le falta drama, le falta intensidad (p. 394).

Además de la pasión, parcialmente incestuosa de Fedra, domina la obra la necesidad de su muerte. La esposa, la madrastra de Hipólito, la que debería haber sido como su madre, debe morir para que vuelva el amor entre el padre y el hijo. El suicidio es la única salida para ella, la seductora del hijastro. Para ello se ayuda con invocaciones a la Virgen de los Dolores, de la que es muy devota. De nuevo se presentan aquí preocupaciones íntimas de Unamuno: la relación filial, el amor –o el desamor– de la mujer, la fe religiosa.

Muy pocas relaciones hay entre las dos obras. Sin embargo hay un elemento común, que ninguno de los dos escritores toma de los clásicos: las madres de ambas protagonistas fueron personajes de muy dudosa reputación, lo cual podría explicar –al menos parcialmente– la conducta

²⁵ “En gran medida, sin embargo, Unamuno desplaza sobre el hermano el conflicto, mucho más reprimido, con el padre”, C. FEAL DEIBE, *op. cit.*, p. 23.

²⁶ MIGUEL DE UNAMUNO, *La tía Tula*, Salvat, Madrid, 1971, p. 117.

²⁷ Cf. I. FOX, “Galdós’ Electra”, *Anales Galdosianos*, 1 (1966), pp. 131-141.

de ambas. Pero, a pesar de todo, Electra se salva, logra su voluntad y maneja su destino, mientras que Fedra, a causa de su amor prohibido, necesita morir, desaparecer, para que el orden familiar se restablezca²⁸.

Todo lo anterior mostraría la gran diferencia que hay en el contenido del teatro de los dos escritores. Lo que más le atrae a Galdós del teatro es que para él es “arte de persuasión inmediata y directa”, como afirmó en el Prólogo de *Alma y vida*. Sus dramas se orientan cada vez más hacia sus intereses sociales y políticos; hacia la lucha entre la nueva visión liberal y el estancamiento religioso; hacia su propio compromiso con la España de su tiempo. En ellos son evidentes sus sueños, sus esperanzas, la búsqueda de una libertad espiritual y personal para su pueblo.

El teatro de Unamuno, en cambio, se relaciona casi exclusivamente con sus más hondos problemas personales: la muerte (o el miedo a morir para siempre), la religión, la envidia, el hombre como hijo perpetuo, las relaciones incestuosas, la debilidad del hombre ante la mujer, la existencia de otro yo.

PACIENCIA ONTAÑÓN

Universidad Nacional Autónoma de México

²⁸ “Si descartamos, y creo que es lo que hay que hacer, cualquier relación argumental o significativa entre nuestra *Electra* y la *Electra* clásica de Eurípides y Sófocles...”, ELENA CATENA, “Circunstancias temporales de la «Electra» de Galdós”, en *Estudios Escénicos*, pp. 79-112.

POETAS Y MÚSICOS EN TORNO A 1927:
LA INSPIRACIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE OSCAR ESPLÁ
(1886-1976)

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, se produce una renovación de los lenguajes artísticos que marca el nacimiento de una nueva estética. A pesar de la situación inestable, desde el punto de vista político, en muchos países de Europa, desde el punto de vista artístico, es un período rico en grandes figuras que abren la entrada en el arte contemporáneo.

En poesía, el simbolismo iniciado por Baudelaire abre una nueva forma de expresión continuada por Verlaine y Mallarmé en la que el hablar no consiste en designar la realidad sino en evocarla¹. En música, Debussy, en contacto con los poetas simbolistas, crea un lenguaje sonoro nuevo, calificado por algunos de revolución sutil, que supone una renovación de la escritura musical en todos los órdenes: forma, estructura, armonía, timbre, lenguaje orquestal. No se trata de una ruptura total con el pasado como la que se produce después de la segunda guerra mundial, ya que permanece dentro de los límites de la tonalidad.

Uno de los rasgos que llama la atención de las composiciones musicales de las primeras décadas del siglo XX es el recurso frecuente a la literatura como fuente de inspiración. Varias composiciones sinfónicas responden a un estímulo literario sin pretender ser la descripción ni la traducción sonora del texto. En este sentido, la renovación del lenguaje orquestal se inicia con el famoso poema sinfónico: *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, inspirado en un poema de Mallarmé: *L'après-midi d'un faune*. La composición de melodías sobre textos poéticos conoce un extraordinario desarrollo. Debussy, escribe entre 1887 y 1889 dos colecciones de cantos sobre textos de los poetas simbolistas: *Ariettes oubliées* de Verlaine y *Cinq poèmes* de Baudelaire. Ravel escribe más de cuarenta melodías a partir de un vasto espectro de composiciones poéticas de Ronsard a Mallarmé, pasando por textos anónimos griegos y hebraicos.

En España la situación es semejante a la de los otros países de Europa. El siglo XX comienza con unos años difíciles desde el punto de vista social,

¹ STÉPHANE MALLARMÉ, *Variations sur un sujet*, Documents Stéphane Mallarmé, textes présentés par Gordon Millan, Librairie Nizet, Saint Genouph, 2003, p. 114.

económico y político, pero al mismo tiempo, se produce una extraordinaria renovación artística en la literatura y en la música.

El modernismo de Rubén Darío difunde una nueva estética que transforma el lenguaje poético. El mundo sensorial: el color, la luz, el sonido, la imagen..., pasan al primer plano del significante poético. Aunque con estilos diferentes y un modo de expresión propio, la realidad sentida, imaginada, evocada aparece en esta misma época en las obras de Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Gabriel Miró y del llamado Grupo poético del 27.

En música, la renovación del lenguaje sonoro se lleva a cabo sobre todo, gracias a la obra de compositores como Manuel de Falla, los hermanos Halffter, Ernesto y Rodolfo, Conrado del Campo, Salvador Bacarisse, Fernando Remacha y Oscar Esplá, por citar algunos. El homenaje a Góngora en 1927, puede servir de muestra de la relación que se establece en este momento entre músicos y poetas. Manuel de Falla y Esplá participaron en el citado homenaje en el que estaban previstas también otras colaboraciones musicales.

Como es bien sabido, siguiendo la iniciativa de Gerardo Diego se proyectó publicar una serie de trabajos de creación poética, de edición y crítica de las obras de Góngora para conmemorar el tercer aniversario de su muerte. También se organizaron una serie de actos en varias ciudades, Madrid, Sevilla, en homenaje del poeta, venciendo para ello las reticencias académicas del momento. Los promotores de esta conmemoración y los más activos fueron Gerardo Diego, Dámaso Alonso y Rafael Alberti. Además de los poetas, se quería contar con la colaboración de pintores como Juan Gris, Picasso, Salvador Dalí, Benjamín Palencia y de músicos que intervendrían en la confección de un álbum musical².

Con respecto a la participación de los músicos, Gerardo Diego proponía hacer un cuaderno musical en el que los compositores podían participar con cualquier tipo de composición con tal que fuera en homenaje al poeta cordobés:

El cuaderno musical, que se imprimirá por clichés de copias o autógrafos... consistirá en piezas inéditas, bien sobre letras de Góngora, o inspiradas en Góngora, o bien completamente libres pero dedicadas a su memoria. Cabe, por consiguiente, todo: largo o corto, vocal o

² Carta de Rafael Alberti a Gerardo Diego, enero 1927, GABRIELI MORELLI, *Gerardo Diego y el III centenario de Góngora*, Pre-textos, Valencia, 2001, pp. 70-71.

instrumental, o incluso un fragmento de una obra suya en preparación como hizo Strawinsky con “Le tombeau de Debussy”³.

El encargado de contactar a los músicos y de recoger las partituras para el álbum musical era Ernesto Halffter⁴.

La correspondencia de Gerardo Diego en torno al homenaje a Góngora en 1927 refleja las dificultades organizativas debido a la falta de respuesta de los colaboradores o a la falta de tiempo para llevar a cabo los trabajos propuestos. En una carta dirigida a Manuel de Falla se mencionan los nombres de Oscar Esplá y de los hermanos Halffter, aludiendo a que sus composiciones para el homenaje estaban ya avanzadas:

Parece que los hermanos Halffter y Esplá tienen ya avanzadas, quizás ya terminadas alguno, sus composiciones a Góngora. Hablamos de dar una velada íntima (por invitación) para dar a conocerlas, y que sirvieran de homenaje a Góngora en los días del centenario (24 de Mayo). Esto sería muy bonito⁵.

Gerardo Diego quería invitar también a compositores extranjeros como Ravel, Prokofiev y Honegger para honrar la memoria del poeta en un álbum musical de mayor envergadura y editado en el extranjero, independientemente del homenaje español (*id.*).

Manuel de Falla puso música al *Soneto a Córdoba*. Esplá colaboró con una composición para soprano y orquesta: *Soledades*, basada en la obra de Góngora del mismo nombre. Según cuenta Alberti en sus memorias, sólo Falla y Esplá acabaron las composiciones a tiempo: “Dos músicos ilustres, Manuel de Falla y Oscar Esplá, habían concluido sus homenajes, con textos de don Luis. Falla: Soneto a Córdoba, para canto y arpa, y Esplá: Epitalamio de las Soledades, para canto y piano” (p. 203).

Oscar Esplá, como Manuel de Falla, participa de este ambiente artístico y estético que favorece los lazos de amistad y de colaboración con los poetas destacados del momento. Además, la estancia en el extranjero fue la

³ Carta de Gerardo Diego a Manuel de Falla, 8-noviembre-1926, G. MORELLI, *op. cit.*, pp. 33 y 147.

⁴ Carta de Gerardo Diego a Dámaso Alonso fechada el 30 de agosto del 26. GABRIELI MORELLI, *op. cit.*, p. 49, véase también “Crónica del Centenario de Góngora (1627-1927)”, *Lola*, 1 (diciembre, 1927) y 2 (enero 1928), MORELLI, *op. cit.*, p. 10.

⁵ Carta de Gerardo Diego a Manuel de Falla, 3-mayo-1927, MORELLI, *op. cit.*, p. 151.

ocasión privilegiada para entrar en contacto con las nuevas tendencias artísticas europeas. Desde sus primeras composiciones, Esplá toma la determinación de evitar la senda de la música nacionalista, inspirada directamente en el folklore, para escribir una música de alcance universal, hija de la atmósfera social y artística de su tiempo. Esto no quiere decir que en algunas de sus obras no se perciba el acento local y el carácter propio de su tierra de origen de la que nunca renegó el compositor. En este sentido, aunque no se puede afirmar que haya una influencia de la música de Bela Bartok, lo cierto es que Esplá admiraba la manera en que Bartok utilizando la gama dodecafónica y manteniéndose dentro del sistema tonal, impregnó sus obras del folklore rumano y húngaro sin tomar préstamos directos de melodías populares. Este mismo proceder será aplicado por Esplá a algunas de sus composiciones en las que se aprecia el sabor local de su tierra natal, sin estar inspiradas directamente en el folklore.

Aunque en alguna ocasión se ha colocado a Esplá la etiqueta de músico germanizante, en realidad su lenguaje orquestal se acerca más a la escuela francesa que a la alemana del post-wagnerismo, como él mismo declara: “Influyó mucho en nosotros la tendencia francesa, a partir de Debussy, y luego Ravel. Siempre he estado más inclinado a lo francés, porque es más latino; luego creo que me he librado de todas esas influencias para hacer una cosa mía personal”⁶.

Sin que se pueda hablar de la influencia concreta de un compositor determinado, en la estética de Esplá encontramos algunos de los rasgos mencionados en la poética de Debussy a quien considera como un gran innovador de la música del siglo XX⁷. Esplá cita como ejemplo de inestabilidad consonante el último acorde o más bien agregado armónico del primer acto de *Pelleas y Melisenda*⁸. Este agregado armónico produce un maravilloso efecto de reposo interrogatorio. Esplá utilizará innovaciones de este tipo como en el final de *don Quijote velando las armas*. Otros rasgos en común que podemos mencionar son la voluntad de evitar la descripción directa de la realidad, la música programática, en favor de la evocación. Crear una atmósfera, un mundo de sensaciones sonoras en las que la realidad que ha servido como fuente de inspiración al compositor, sea una

⁶ Citado por JOSÉ PERIS, “Breves consideraciones sobre el sinfonismo en Oscar Esplá”, *Sociedad, arte y cultura en la obra de Oscar Esplá*, INAEM, Madrid, 1996, pp. 149-150.

⁷ *Escritos de Oscar Esplá. Recopilación, comentarios y traducciones*, ed. Iglesias, Alpuerto, Madrid, 1977, t. 1, p. 59.

⁸ *Escritos*, I, p. 160.

pintura, un texto literario o un objeto de la realidad, aparece trasformada en una realidad sonora.

Una característica propia al lenguaje de Esplá es la importancia de la estructura formal, de la arquitectura para la comprensión de la obra. Una composición no consiste en una serie de sonidos esparcidos al azar. Responde a un plan, necesita de un orden, de una sintaxis para que tenga significado y dentro de los límites del sistema tonal. Junto con la arquitectura armónica, es esencial la línea melódica, calificada de nervio conductor de las obras musicales⁹.

Para Esplá, la música no conmueve únicamente la sensibilidad del auditor, del público que escucha, habla a la inteligencia. La comunicación se produce a nivel espiritual, pues el compositor evoca sentimientos, aspiraciones nobles, sentido del humor, etc. El arte no expresa sentimientos humanos concretos, los crea a través de su lenguaje propio.

Son muchas las obras de Esplá que nacen a partir de un texto literario. En los primeros años de su carrera artística escribe un poema sinfónico, *El sueño de Eros* (1910), a partir de un texto de Gabriel Miró. *Don Quijote velando las armas* (1924) episodio sinfónico basado en un capítulo de la famosa novela de Cervantes. *Canciones playeras* (1929), cinco canciones para soprano y piano, soprano y orquesta, compuestas a partir de poemas de *El alba del alhelí* de Rafael Alberti. *La pájara pinta* (ilustraciones musicales), también con la colaboración de Alberti y dibujos de Benjamín Palencia¹⁰. Hacia el final de su vida compuso *Dulce llama* (1970) a partir del poema de san Juan de la Cruz *Llama de amor viva*, *De profundis*, sobre el salmo 129, y *Cantata sobre los derechos humanos* con textos de Gerardo Diego.

Su atracción por el teatro lírico y la representación escénica, es apreciable en obras como *La Nochebuena del diablo*, concebida inicialmente como cantata escénica infantil sobre una leyenda popular con la colaboración de Rafael Alberti. Es conocida sobre todo en la versión de

⁹ *Escritos*, I, p. 67.

¹⁰ Alberti comenzó a trabajar el texto en 1925 pero no lo llegó a terminar. *La pájara pinta* fue concebido como un tríptico pianístico. La versión original data de 1929, pero no llegó a terminarse. Algunos números se editaron separadamente en versión para piano. Más tarde Esplá retrabajó la orquestación de la obra y se estrenó como suite orquestal en los Festivales de Granada de 1955 con la Orquesta Nacional bajo la dirección de Ataulfo Argenta. Los personajes, según el testimonio de Alberti, fueron sacados de canciones y trabalenguas populares. Esplá, por su parte, utiliza canciones populares y temas infantiles transformándolos con su estilo personal.

concierto. De las tres óperas iniciadas por Esplá, sólo *El pirata cautivo*, con libreto de Claudio de la Torre, fue estrenada en 1975.

El gusto por la melodía y la línea vocal, que como hemos visto se pone de moda a principios del siglo XX, se manifiesta no sólo en las *Canciones playeras*. Esplá publicó entre 1952 y 1954 cinco cuadernos titulados *Lírica española*, dedicados a su mujer, que llevan el subtítulo de *impresiones musicales sobre cadencias populares*.

Aunque ajeno voluntaria y conscientemente al movimiento de la música nacionalista o folklorista a la moda en ese momento, las obras de Esplá están impregnadas del sabor local de su Alicante natal, del color y la luz del Mediterráneo sin ser una copia directa de canciones populares.

Un comentario del compositor sobre *El sueño de Eros* puede ilustrar la apertura del maestro a las nuevas tendencias de la música francesa, incorporando elementos folklóricos, sin ser copiados directamente:

Compuse *El sueño de Eros* cuando iba a cumplir mis 18 años. Audacia juvenil para experimentar mis escasas fuerzas sinfónicas... Empezaba yo a interesarme por la música de Debussy. Pero la obra no se libró de cierta influencia estético-técnica imperante en Europa en aquella época: algún desmán romántico, por su parte, y por otra, repetición de cadencias; alguna voz doblada sin necesidad y empleo frecuente de acordes de séptima, en cadena, para modular. La encuentro hoy lejos de mí, y con bastantes defectos, sin más atractivos que el de ser una aventurada expansión juvenil y primer ensayo sinfónico. Tal vez tenga el relativo interés de apartarse del viejo folklorismo que ya volvía a dominar a la música española. No obstante su contenido melódico-armónico, se apoya en un antiguo canto de aurora de mi país natal, con su cuarta lírica, que me esforcé en incorporar a un lenguaje general¹¹.

Los títulos mencionados manifiestan suficientemente la presencia de la literatura en la música de Oscar Esplá como fuente de inspiración. Al mismo tiempo hay que tener en cuenta, como él lo ha afirmado repetidas veces, que no hay correspondencia o equivalencia entre la emoción literaria y la emoción musical¹². Esplá afirma la independencia y la individualidad

¹¹ Citado por JUAN DE DIOS GÓMEZ AGUILAR, *Historia de la música en la provincia de Alicante*, Alicante, 1970, p. 309.

¹² FRANCISCO JOSÉ LEÓN TELLO, *La estética y la filosofía del arte en España en el siglo XX*, Madrid, 1983, t. 1, p. 199.

de cada forma artística: Cada una de las artes es un mundo cerrado¹³. Los sentimientos que la música expresa son estrictamente musicales, así como los creados por la pintura son pictóricos y los suscitados por la literatura son literarios¹⁴. Pero lo que las artes pueden tener en común proviene del hecho que respiran la misma atmósfera estética y social de las circunstancias de cada época¹⁵.

RAFAEL ALBERTI Y *EL ALBA DEL ALHELÍ*

Es esta afinidad de una misma atmósfera artística la que se encuentra entre el Alberti de *Marinero en tierra* (1924), *La amante* (1925) y *El alba del alhelí* (1924-1930) y las obras de Esplá de estos años: *La nochebuena del diablo* (1923), *Don Quijote velando las armas*, las primeras líneas melódicas de *El pirata cautivo* (1923?-1975) y *Canciones Playeras* (1929).

La poesía del primer Alberti se sitúa entre tradición y vanguardia, como muy bien ha mostrado José Luis Tejada. Se trata de un neotradicionalismo de raíces cultas inspirado en los cancioneros de los siglos xv y xvi¹⁶. El papel de la poesía tradicional en el quehacer poético de estos años aparece reflejado en su conferencia sobre la *Importancia de la poesía popular en la lírica contemporánea*¹⁷. Características de la poesía de los primeros años (1924-1928) son la línea clara, melódica y precisa y la musicalidad del verso.

Como bien es sabido, Alberti escribe la primera parte de *El alba del alhelí* en la localidad Rute, “poblachón escondido en la sierra de Córdoba”, donde el poeta pasa unos meses en casa de su hermana María, en 1925 y 1926. El poeta cuenta la impresión que le produjo: “algo duro casi siniestro respiraba todo el aire de Rute. Una de las paredes de mi cuarto... correspondía a una celda de la cárcel”¹⁸. En Rute sigue trabajando en *Marinero en tierra* para presentarlo al Concurso Nacional de Literatura, animado por Claudio de la Torre y comienza a pensar en un nuevo libro de poemas en el que reflejaría el ambiente y la atmósfera dramática del pueblo cordobés. El título del nuevo libro sería *Cales negras* (p. 153). A propósito de este nuevo libro nos dice: “Era otra la música, más quebrados

¹³ “En torno al arte”, *Escritos I*, p. 118.

¹⁴ “Función musical y música contemporánea”, *Escritos I*, p. 151.

¹⁵ “En torno al arte”, *Escritos I*, p. 119.

¹⁶ SOLITA SALINAS DE MARICHAL, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Gredos, Madrid, 1975.

¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

¹⁸ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, Primero y Segundo libros, Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1997, p. 147.

los ritmos, otros los tonos de la luz, otro el lenguaje... Algunos con verdadero aire de coplas, más para la guitarra que para la culta vihuela de los cancioneros” (*id.*).

De este primer viaje a casa de su hermana son algunos de los poemas sobre personajes reales de Rute: *La encerrada, la maldecida, el prisionero, la húngara, Iznájar*.

Después de recibir el Premio vuelve a Rute (otoño de 1925?) y sigue trabajando en su segundo libro al que cambia el título de *Cales negras* por el de *El alba del alhelí*. Como relata él mismo: “Se acercaba la Navidad. Para alegrar a mis sobrinillos, escribí una serie de canciones inspiradas en las figuritas del Nacimiento” (p. 190). Escribe también *El pescador sin dinero* basado en su propia experiencia de cómo gastó tontamente el dinero del premio de literatura (*id.*). Dividió los poemas escritos en Rute en dos partes: *El blanco alhelí* que “agrupaba los poemas ligeros, graciosos, juguetones y suaves... y *El negro alhelí*, los más dramáticos y oscuros como *La maldecida, La encerrada, Alguien, El prisionero...*” (*id.*).

Estas dos partes de *El alba del alhelí*, como ha sido descrito por J. L. Tejada, son canciones de tierra adentro en las que se refleja la Andalucía del Norte, de Córdoba, el paisaje agrario frente a la nostalgia del mar que impregna *Marinero en tierra*¹⁹.

La tercera parte titulada *El verde alhelí* la compuso en Almería, en 1926, en casa de su hermana Pepita donde pasó dos meses después de haber estado en Málaga con los poetas Emilio Prados y Manuel Altolaguirre a quienes dedica estos poemas. Es el mar de Almería, del Mediterráneo, distinto del mar de su niñez, el que inspira estos versos. Se inicia con una serie de canciones llamadas *Playeras*. Inicialmente eran 53 playeras de las que 16 pasarán a formar parte de *Marinero en tierra*.

Sobre la palabra *playera*, José Luis Tejada sugiere que se trata de una corrupción andaluza de ‘plañidera’. Se emplea también para designar una de las modalidades más antiguas del cante gitano andaluz por *siguiriyas*, estrofa que combina tres hexasílabos con un endecasílabo y que procede de la seguidilla castellana. Sin embargo, según Tejada, Alberti las denomina playeras por el tema en relación con el mar o por el tono patético de algunas de ellas, no por la forma estrófica²⁰. Según T. Navarro Tomás la *soleariya* es llamada también ‘playera’. Se compone de tres versos,

¹⁹ SOLITA SALINAS, *op. cit.*, p. 108.

²⁰ JOSÉ LUIS TEJADA, *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia*, Gredos, Madrid, 1977, p. 438, n. 1.

primero y tercero hexasílabos asonantes y el segundo de diez, once o doce sílabas.

Los poemas de este libro responden a una estética que impregna la poesía de Alberti de esos años: canción popular, tradicional, color, frescura, vivacidad, teniendo en cuenta que para Alberti lo que llamamos poesía popular es una poesía culta que se ha hecho tradicional. Refiriéndose a su primera poesía Alberti declara: “Intenté enlazar la tradición de los cancioneros musicales de esos siglos”²¹. Es decir que se trata de una tradición recreada por el poeta.

En cierto sentido, *El alba del alhelí* viene a culminar y a rematar la época cancioneril de versos ligeros de corte rítmico que serían abandonados por el poeta en los libros siguientes²². Factor esencial es el ritmo más variado y flexible que en sus libros anteriores; un ritmo quebrado basado en la alternancia entre el verso grave y agudo. La vena folklórica y popular está más presente en *El alba* que en *Marinero en tierra*, de tal manera que la tradición popular y la tradición antigua cancioneril se dan la mano. Alberti utiliza frecuentemente la copla castellana y la solear andaluza.

ALBERTI Y ESPLÁ: DE *EL ALBA DEL ALHELÍ* A LAS *CANCIONES PLAYERAS*

Es difícil de establecer un paralelismo entre Alberti y Esplá, ya que hay pocos puntos de contacto entre el poeta y el compositor. Además de la diferencia de edad (16 años), Esplá es un intelectual que ha cursado estudios universitarios mientras que Alberti es un autodidacta, ajeno a las aulas universitarias, es un poeta vital. La personalidad de ambos artistas es muy distinta, siendo el único elemento común el mar, aunque en el primer caso se trata del Atlántico del Golfo de Cádiz, con sus dunas y en el segundo, el Mediterráneo de Alicante. Lo que les une en realidad es el hecho de vivir una misma atmósfera artística en la década de los 20 y de tener amistades y relaciones comunes. Alberti menciona en sus memorias a los poetas de su generación: Gerardo Diego, Jorge Guillén, García Lorca con los que Esplá también estuvo relacionado. Aproximadamente en los mismos años, ambos frecuentan la Residencia de Estudiantes en Madrid. Otro tanto se puede decir de Juan Ramón Jiménez, a pesar de su personalidad de difícil acceso. Alberti va a visitar a Gabriel Miró, uno de los grandes amigos de Esplá. Ambos tenían buena relación con Claudio

²¹ RAFAEL ALBERTI, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena, 1933, p. 6.

²² JOSÉ LUIS TEJADA, *op. cit.*, p. 540.

de la Torre. Entre las personas que frecuentó Alberti se encuentran los compositores Manuel de Falla, los hermanos Halffter con los que evidentemente Esplá estaba en relación. No sabemos cómo se conocieron ni cómo surgió la idea de poner música a algunas canciones de *El alba del alhelí*. Otros compositores ya lo habían hecho con *Marinero en tierra*, como cuenta Alberti en sus memorias:

Entretanto (después de recibir el premio), tres jóvenes compositores –Gustavo Durán, Rodolfo y Ernesto Halffter– entusiasmados con el corte rítmico, melódico de mis canciones, pusieron música a tres de ellas. De este trío, la de Ernesto, maravillosa –La corza blanca– consiguió, a poco de publicada, un resonancia mundial²³.

Alberti menciona en sus memorias únicamente la colaboración para *La pájara pinta*, para un teatro de marionetas, pero se conserva la autorización por escrito para poner música a cualquier poema de *El alba del alhelí* o de cualquier otro libro²⁴. Alberti se refiere a Esplá como “ilustre músico”, lo que hace pensar que dada la diferencia de edad, el trato fue cordial pero quizá no demasiado íntimo. En cualquier caso, la memoria colectiva los ha unido a los dos. Así, entre los muchos homenajes organizados para conmemorar el centenario del poeta, los conciertos como el celebrado en el Teatro de la Zarzuela el 22 de febrero 2003 unen a su memoria la del célebre compositor Oscar Esplá en su creación musical de *La pájara pinta*. Esta misma obra ha sido dada en concierto en el Teatro de la Maestranza de Sevilla el 3 de octubre 2003.

En sus ideas estéticas también podemos encontrar una cierta afinidad. Uno de los aspectos comunes a ambos creadores es la importancia de la estructura, del plan. En este sentido Alberti comenta que sus versos no están dispuestos al azar, sino que responden a un plan preciso y reciben un lugar determinado dentro del libro de poemas. De manera semejante Esplá afirma que en la composición musical,

los sonidos no están puestos al azar, sino obedeciendo a un plan y organizados entre sí, según diversas relaciones y correspondencias. Sin esta organización de que los sonidos son susceptibles, la música

²³ *Ibid.*, p. 174.

²⁴ La autorización está fechada en Madrid el 6 de febrero de 1930. Cf. *Exposición Oscar Esplá y la música de su tiempo*, Alicante, Mayo de 1993, sin paginación.

carecería de todo poder expresivo y sería, en cuanto al tiempo, un arabesco trazado caprichosamente en el espacio²⁵.

Y en otro de sus escritos afirma: “Una sucesión sonora carece de sentido si no sabemos de donde viene y a donde va”²⁶.

Otro de los puntos de contacto que podemos encontrar entre el poeta de estos años y el compositor se encuentra quizá en una misma actitud hacia lo folklórico. La manera en que utilizan la tradición popular en su arte, diferenciándose del pintoresquismo o popularismo folklórico andaluz.

Algunas palabras de Alberti guardan una estrecha semejanza con las de Esplá. En este sentido dice el poeta gaditano: “Nada o muy poco tiene que ver mi poesía primera con el pueblo. Y menos con el costumbrismo o pintoresquismo andaluz de última hora. Más con la tradición erudita”²⁷.

Hay una distancia voluntaria y consciente del folklorismo que Alberti manifiesta explícitamente, como en este comentario: “Surgía por todas partes el remedo de la canción –ya culta o popular– que Federico antes, a su modo, y yo un poco después al mío, lanzáramos a los cuatro vientos. Un andalucismo fácil, frívolo y hasta ramplón amenazaba con invadirlo todo, peligrosa epidemia... Se imponía la urgencia de atajarlo, de poner dique a tanto oleaje” (p. 240).

Una actitud parecida es mantenida por Esplá frente al folklorismo andaluz:

Mi posición estética, desde el principio, fue opuesta al nacionalismo folklórico directo que se manifestaba entonces en las obras de casi todos los compositores españoles. Me esforcé en extraer de los cantos populares de mi región levantina la esencia armónica y modal... con el fin de poder inventar libremente melodías y que éstas mantuvieran, sin embargo, su particular carácter expresivo natural²⁸.

La relación de la música de Esplá con el folklore levantino aparece reflejada en estas palabras del compositor en una conferencia pronunciada en Santiago de Compostela en 1958:

²⁵ *Escritos* II, p. 18.

²⁶ *Escritos* I, p. 154.

²⁷ *La arboleda perdida*, p. 199.

²⁸ Citado por JOSÉ PERIS, *op. cit.*, pp. 148-149.

Yo... he pensado que siendo español, pensando en nuestra historia, mis montañas levantinas, mi sol mediterráneo... en medio del incendio rojo de las sierras de mi país y del azul tranquilo del mar, pensando y sintiendo en español, no tenía que preocuparme del folklore... Si mis obras tenían, como tienen, un sabor levantino, es porque el canto popular de mi país entra como uno de los componentes de mi alma de músico, junto a todos los demás elementos de mi historia, pero no está tomado por mí como base de inspiración²⁹.

En las *Canciones playeras*, Oscar Esplá pone música a cinco canciones de *El alba del alhelí* de Rafael Alberti. Por qué estas canciones y no otras, ninguna explicación nos ha llegado del compositor. Tampoco sabemos a qué obedece el llamarlas “playeras”. Ya hemos mencionado que un punto de contacto entre Alberti y Esplá es el mar. Sin embargo, Esplá no toma ninguna de las playeras de *El verde alhelí* compuestas en Almería³⁰. La versión original es para soprano y orquesta, aunque después Esplá hizo una versión para soprano y piano. El estreno tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela por la cantante Laura Nieto y la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós, el 20 de mayo de 1930.

De *El alba del alhelí* el compositor toma algunas canciones desgajándolas del árbol en que se encontraban. A partir de ese momento se desvinculan del poeta para ser la materia primera, el objeto que va a suscitar la inspiración del compositor. Sin tratar de analizar lo que los versos significan para el poeta, el compositor va a captar la realidad material del poema: el ritmo, los acentos, la musicalidad de las palabras y su poder de evocación. A partir de ese momento, ya no son las canciones de Alberti sino las de Esplá. Se produce un pasaje del poeta a la obra poética y de la obra poética al compositor que la transforma en obra musical. El mundo poético se transforma en mundo sonoro. Lo que queda de las canciones de Alberti en las de Esplá es el ritmo y el elemento tradicional y popular que veremos a continuación.

De las cinco canciones playeras de Esplá, cuatro proceden de *El blanco alhelí: Pescador sin dinero, Las 12, Pregón y Coplilla*. *Rutas* pertenece a *El negro alhelí*. Curiosamente ninguna canción pertenece a las tituladas “playeras”

²⁹ En *Exposición Oscar Esplá y la música de su tiempo*.

³⁰ Compuestas en 1929, poco después de aparecer publicado *El alba del alhelí*, fueron publicadas por primera vez en 1930 por la UMFE y en 1953 por la UME. Están dedicadas al pintor Emilio Varela.

por Alberti. Las canciones tampoco se encuentran en el mismo orden que en el texto poético.

La estructura es simple: El texto poético y la composición musical se articulan en dos partes. La segunda parte retoma los motivos rítmicos y melódicos ya expuestos en la primera parte.

Rutas

“Rutas” es la canción que inicia las playeras de Esplá. Pertenece a la serie del “Prisionero” de *El negro alhelí* que se compone de seis canciones³¹. Según cuenta Alberti en *La arboleda perdida*, le impresionó saber que la pared que se encontraba en la cabecera de su cama lindaba con una celda de la prisión y empezó a imaginarse al prisionero de la celda, protagonista de estos poemas³². Desgajada de su contexto poético y vivencial, pierde el carácter sombrío y dramático que evoca el tema del prisionero. De esta canción, Esplá recupera el ritmo dinámico, creando una atmósfera de lejanía, de viaje y de aventura.

1. El texto poético

El poema de Alberti se compone de dos series de versos pareados, semejantes a los de la lírica tradicional galaico-portuguesa: aa bb, y una copla de cuatro versos: baba. Parte de la gracia y la originalidad de la canción es la rima aguda de los versos.

Esplá retoma el texto de Alberti, ampliándolo con varias repeticiones. Se repiten los dos primeros versos pero en distinto orden. Así los cuatro primeros versos de Alberti dan lugar a diez versos. La segunda parte de la canción de Esplá se compone de otros diez versos. Además de la copla se repiten los tres pares de versos, a modo de conclusión, con una forma cerrada en cuanto a la rima, ya que empieza y se termina por un pareado: aababb

Todos los versos tienen el mismo ritmo regular marcado por los acentos: UU-UU-

Las únicas palabras en las que cae el acento del verso y que no son agudas son *Castilla* y *verde*, lo que no deja de marcar el contraste cromático entre el color amarillo del trigo evocado por la palabra *Castilla* y el adjetivo *verde*. En la última estrofa la evocación del mar sugiere el color azul.

³¹ Los textos están tomados de RAFAEL ALBERTI, *Marinero en tierra, La amante, El alba del alhelí*, ed. R. Marrast, Castalia, Madrid, 1972, p. 219.

³² RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, p. 147.

2. Parte musical

Comienza la canción por una introducción de la orquesta de siete compases con un breve motivo melódico (en Re y en Sol) enunciado por los violines que recuerda al ritmo de las castañuelas.



(Ejemplo 1: *Rutas*, c. 1-2)

El *tempo* de la canción es *allegro risoluto* en compás binario, contribuyendo a crear la impresión de viaje. La orquesta crea una atmósfera de dinamismo en los compases de la introducción y del intermedio. En la parte vocal subraya discretamente la evolución de la línea melódica.

La melodía se compone de cuatro pequeñas frases que conservan el ritmo del verso : ♪♪♪♪♪.

Comienza en Re Mayor; en la segunda frase modula a la dominante y en el paso de la segunda a la tercera frase se produce un bello encadenamiento cromático: Mi mayor → Si menor → Si bemol Mayor → La Mayor, sobre las palabras *verde país/ por allí por allá/ a Castilla se va*, para acabar de nuevo la cuarta frase en Re Mayor.

(Ejemplo 2: *Rutas*, c. 14-18).

La segunda parte comienza la melodía a la tercera superior en Fa mayor con modulación a la dominante que enlaza con el mismo encadenamiento cromático de la primera parte: Mi mayor → Si menor → Si bemol Mayor → La Mayor, *a Castilla se va/ a la mar por allí/ a mi hogar por allá*, para concluir en Re Mayor.

La canción refleja bien el ritmo ligero de la poesía y los contrastes de color entre el *verde*, el color oro de *Castilla* y el azul del *mar*, gracias a los cambios de color de la armonía.

II. PREGÓN

Forma parte de *El blanco alhelí* que, según Alberti, agrupa los versos más ligeros: estampidas, pregones... Pertenece junto con *Las 12* a una serie que lleva por título: *Estampas, pregones, flores, coplillas...* dedicadas a José María Cossío³³. La canción tomada por Esplá es la número once³⁴.

1. *El texto poético*

El poema se compone de dos soleares y una quintilla: aba cbc deded.

El ritmo de los versos octosílabos, es más variado que en *Rutas*. Combina los ritmos dactílicos -UU con su contrario anapesto UU- y con los tribracos UUU generalmente en el centro del verso. De vez en cuando, para romper la simetría aparece el anfíbraco U-U. Todos estos ritmos son característicos de la poesía tradicional y muy usados, según Salinas, en las danzas populares³⁵.

2. *Parte musical*

Esplá conserva la estructura estrófica sin quitar ni añadir ningún verso. La primera parte se compone de las dos soleares y la segunda de la quintilla que Esplá ha interpretado como otra solear añadiendo un nuevo verso. En esta canción, Esplá no ha seguido el ritmo de los versos, marcado por los acentos. La canción exhala una cierta melancolía. Como las otras canciones se divide en dos partes y en cada parte dos estrofas.

Comienza la orquesta con dos compases de introducción. Los instrumentos de viento ejecutan un motivo melódico que evoca un movimiento de balanceo, acompañado a destiempo por los violines. Este motivo y su cadencia rítmica se mantienen a lo largo de la pieza (c. 1-2). A continuación un tema melódico enunciado por el corno inglés crea una atmósfera de misterio y de extrañeza, antes de comenzar la melodía (c. 2). La melodía en Do sostenido menor cambia luego al relativo mayor.

³³ *Ibid.*, p. 193.

³⁴ *Ibid.*, p. 199.

³⁵ FRANCISCO SALINAS, *Siete libros sobre música*, trad. española de I. Fernández de la Cuesta, Alpuerto, Madrid, 1983, pp. 542-571.

Esplá alarga la primera sílaba del primer verso y la penúltima de cada verso evocando el canto del pregonero: colo-res, colora-das, calo-res, alboradas, dora-dos



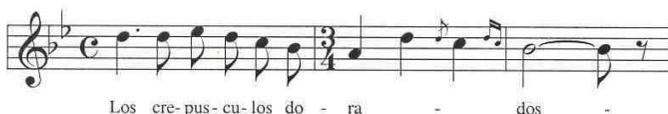
(Ejemplo 3: *Pregón*, c. 3-6).

Un acorde disonante crea un efecto de sorpresa antes del tercer verso. Es difícil de establecer si se trata de una disonancia estable o de una consonancia inestable. Más bien parece ser un acorde de sol sostenido con la quinta disminuida y la sexta y la novena en la parte grave (c. 9).

Entre la primera y la segunda estrofa hay cuatro compases instrumentales y otros cuatro de conclusión al acabar la segunda estrofa. La segunda parte se desarrolla de modo semejante a la primera. Se produce el mismo efecto de alargamiento de la última palabra del verso: luce-ro, cogi-do, rama, durazne-ro, pregone-ro.

En la segunda parte la melodía comienza en Sol menor modulando luego a Si bemol Mayor. Los dos últimos versos: *¡Vendo la nieve... pregonero!*, llevan la misma melodía que los dos primeros pero medio tono más alta.

La frase más brillante con una tonalidad bien afirmada en Si bemol Mayor es única. Se sitúa en el centro de la canción y corresponde al verso *los crepúsculos dorados*



(Ejemplo 4: *Pregón*, c. 21-23).

Acorde final en Do sostenido Mayor aunque la pieza comienza en Do sostenido menor.

LAS 12

Pertenece también a la serie de pregones de *El blanco alhelí*. Se trata de la canción número nueve³⁶.

1. El texto poético

La estructura recuerda un poco a la de *Rutas*. Comienza por cuatro versos que forman dos pareados, el primero con rima llana y el segundo de rima aguda. El poema se compone de 12 versos hexasílabos agrupados en tres estrofas de cuatro versos. Ritmo regular en casi todos los versos. En la primera estrofa, los versos llanos tienen el mismo ritmo y los agudos también. En la segunda, todos los versos tienen el mismo ritmo. En la tercera y última estrofa los dos primeros versos llevan acento en la segunda sílaba y los dos últimos en la primera.

2. Parte musical

Comienza con una gran introducción instrumental de 22 compases. Ritmo rápido marcado por un *Allegro vivo*. Esplá ha modificado y aumentado considerablemente la canción inicial. Como en el caso de *Rutas*, amplía el primer grupo de versos repitiéndolos en diferente orden. El verso *¡Sal que salgo yo!* se repite a modo de estribillo.

La canción de Esplá se divide en dos partes. Cada parte está formada por dos grupos de seis versos más el estribillo *¡Sal que salgo yo!*. En la segunda parte la interjección *¡Ah!* añadida por el compositor adquiere la categoría de verso.

Esta canción requiere un gran virtuosismo. Desde el punto de vista melódico podemos distinguir dos grandes frases: a) corresponde a los seis primeros versos: *Las doce en la aldea... Sal que salgo yo*; b) los cinco versos siguientes: *Las doce en la aldea... tan lejana oh*; c) pequeña frase de conclusión: *¡sal a tu azotea!/ ¡sal que salgo yo!*

El ritmo del canto es silábico y rápido: ♪♪♪♪

La melodía comienza en una tonalidad poco afirmada de La menor para pasar en la segunda frase a La Mayor. Entre la primera y la segunda parte hay un intermedio instrumental de 19 compases. Aparecen giros melódicos de carácter popular al final de cada frase:

³⁶ RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, p. 198.



(Ejemplo 5: *Las 12*, c. 31-34).

En la segunda parte la primera frase presenta una ligera variante al final, marcada sobre todo por el ¡Ah!



(Ejemplo 6: *Las 12*, c. 58-60).

La canción concluye con siete compases de orquesta.

EL PESCADOR SIN DINERO

El pescador sin dinero agrupa cuatro poemas de *El blanco alhelí*. Alberti lo escribió pensando en cómo había tirado tontamente el dinero del premio nacional de Literatura con amigos ocasionales. El poema elegido por Esplá es el cuarto³⁷.

1. El texto poético

Como en otras canciones comienza por un pareado al estilo de las canciones tradicionales de la lírica galaico-portuguesa: aa. A continuación tres versos monorrimos seguidos de *Llora con el llanto mío* que se repite varias veces en el poema. La tercera estrofa está compuesta de cuatro versos monorrimos más el estribillo. Acaba el poema con un verso libre. Son versos octosílabos.

Canción con carácter melancólico por las referencias repetidas al *llanto*, al *rodar* que evoca la idea de pasar, como pasa el tiempo y como pasa la vida, a la que contribuye también el fluir del río. La repetición del *no me queda nada* crea un sentimiento de vacío.

³⁷ *Ibid.*, p. 193.

El ritmo de los versos sigue una cadencia regular de alternancia de sílaba átona y acentuada.

2. Parte musical

En esta canción Esplá guarda una gran fidelidad al texto salvo algunas repeticiones al final de la composición. Se divide en dos partes y en cada parte cuatro versos. A cada verso corresponde una frase musical. Las dos primeras se repiten con alguna ligera variante al final de la frase. El ritmo de la canción es lento como el brotar del llanto que fluye mansamente como el agua del río. El acompañamiento de la orquesta y la melodía crean la atmósfera de tristeza evocada por los versos. Hay una bella progresión armónica interpretada por las cuerdas que anuncia el comienzo del canto. En esta progresión la conclusión en tono menor en vez de mayor crea un efecto inesperado: Si bemol Mayor → Mi bemol Mayor → Fa Mayor → Si bemol menor.



(Ejemplo 7: *El pescador...*, c. 12-15).

El acompañamiento de la orquesta, violines y clarinetes, en el verso *Rueda por el agua...*, evoca la corriente del río con su constante pasar. (c. 23-25). El ritmo de la melodía reproduce el ritmo regular de los versos, con un alargamiento en algunas palabras como rí-o y llaa-nto see-dal y la última sílaba de quedaa-, nadaa-, ruedaa-que expresan la queja que brota del corazón. La frase más expresiva desde el punto de vista melódico aparece en *Rueda por el agua rueda* (v. 5) y *Llora con el llanto mío* (v. 13), primer verso de la segunda estrofa en las dos partes.



(Ejemplo 8: *El pescador...*, c. 26-29).

En la segunda parte aparece con una ligera variante ya que es el mismo motivo musical pero un tono más arriba la frase: *Llora con el llanto mío* (v. 8), y *Rueda por el agua rueda* (v. 16).

Tres compases de la orquesta concluyen rápidamente la canción.

COPLILLA

Bajo el título de *copilla*, Esplá incluye una de las *Nanas* dedicadas a Teresita Guillén: *Un duro me dio mi madre*³⁸.

1. El texto poético

Se compone de dos coplas de tipo popular con rima asonante: -a-a -a-a. Versos octosílabos. Quizá la brevedad del poema es lo que ha inducido a Esplá a titularlo *coplilla*.

2. Parte musical

Como en las canciones anteriores Esplá organiza los versos en dos partes y en cada una seis versos, repitiendo dos versos del poema original de Alberti.

El ritmo de la melodía no sigue el de los versos. Viene determinado por el aire de jota, según la indicación de Esplá a continuación del título: *Allegro, tiempo de jota levantina*.

Diez compases de introducción orquestal en la que los violines interpretan un motivo melódico que dibuja un movimiento de balanceo entre Re bemol mayor y Re bemol menor. La secuencia armónica crea un colorido cambiante.

Allegro (Tiempo de jota levantina)

(Ejemplo 9: *Coplilla*, c. 1-5).

³⁸ *Ibid.*, p. 203.

Re bemol mayor → Re bemol menor → Mi bemol Mayor → Re bemol Mayor → Re bemol menor → Mi bemol mayor → La mayor → Si Mayor → La bemol mayor → Re bemol Mayor → La bemol Mayor.

El mismo motivo aparece en la segunda parte interpretado por las maderas: flauta, oboe, corno inglés con alguna ligera variante y en forma abreviada.

Esplá da a los versos de la melodía el aire característico de la jota.

Un du-ro me-dio mi ma-dre
un du ro me dio mi ma-dre
an-tes de ve-nir al pue-blo

(Ejemplo 10: *Coplilla*, c. 11-22).

La introducción de las castañuelas en los instrumentos de la orquesta contribuye al aire popular de la canción, sin duda la más impregnada de folklore de las seis playeras.

Entre la primera y segunda parte hay un largo intermedio de 23 compases y siete compases de conclusión.

CONCLUSIÓN

Las playeras de Esplá reflejan el tono patético y de lamento propios de este tipo de composición aunque no sea la forma estrófica utilizada por Alberti. El ritmo melódico sigue de cerca el ritmo de los versos ágil y dinámico. La mayor parte de los versos son octosílabos, salvo en la canción de *Las 12*, en que los versos son hexasílabos y el ritmo melódico más rápido que en las demás canciones. La primera canción, *Rutas*, se compone de versos heptasílabos de rima aguda, lo que también contribuye a este sensación de dinamismo.

Rutas y *Coplilla* son las dos canciones en las que el aire popular folklórico es más evidente; las demás guardan mayor afinidad con lo que Alberti llama tradición erudita. Este es el caso de la canción *El pescador sin dinero* que guarda más afinidad con las canciones de la lírica galaico-portuguesa. En cuanto a *Las 12*, requiere un gran virtuosismo por parte de la cantante ya que enlaza en una larga frase los primeros seis versos.

Esplá ha logrado plasmar en un universo sonoro la impresión causada por las poesías de Alberti que no reflejan ya las vivencias personales del

poeta sino lo que sugieren al compositor: el ritmo, el color y los sentimientos evocados en los versos.

El neotradicionalismo o neopopulismo de raíces cultas atribuido a Alberti, se puede aplicar en este caso también al compositor. Esplá integra giros melódicos de aire popular y ritmos de danza en un lenguaje melódico y orquestal moderno, con la renovación armónica iniciada por Debussy y Ravel del otro lado de los Pirineos y continuada por Falla y los compositores de esta generación hasta la guerra civil. La orquestación es clara y limpia a pesar de la diversidad de colores utilizados, de tal manera que no enturbia el texto, sino que lo realza. Los temas melódicos son originales, pero con cadencias populares. Esplá reinterpreta la música del acervo popular que no es lo mismo que copiarlo o imitarlo.

PALOMA OTAOLA GONZÁLEZ

Université Jean-Moulin, Lyon III

FIGURACIONES MONSTRUOSAS DE LA IDENTIDAD FEMENINA EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

A pesar de las dificultades evidentes que presentaba el ambiente sociocultural de la posguerra española, se inició en esa época el movimiento de la “novela femenina”, que llegó a florecer aún más después de la muerte de Franco, con el resultado de que hoy ha llegado a ser uno de los géneros más dinámicos y exitosos de la literatura contemporánea. Las novelas de este tipo suelen ser narraciones autobiográficas de primera persona que tratan de la formación de la identidad de la misma narradora. En este sentido, comparten también la autorreferencialidad, porque el texto que leemos es el resultado de la formación artística representada en el texto mismo: a medida que lo leemos, la protagonista se convierte en narradora y los eventos de su vida se convierten en literatura. Veremos que este proceso resulta en un conflicto de identidades: la femenina tradicional (mujer como objeto del texto ajeno) y la artística (mujer como sujeto del texto propio). Se examinará la manifestación de este conflicto en tres textos representativos de la novelística femenina de España a partir de la guerra civil: *Primera memoria* (1960) de Ana María Matute¹, que representa la generación del medio siglo, la primera oleada de escritoras bajo el franquismo; *El mismo mar de todos los veranos* (1978), de Esther Tusquets², que ejemplifica las primeras novelas del postfranquismo; y *El silencio de las sirenas* (1985), de Adelaida García Morales³, que sirve como ejemplo del pleno “boom” de la novela escrita por mujeres en la España de los ochenta. En estas novelas, las imágenes de lo monstruoso no sólo expresan perfectamente la dualidad que sienten en su identidad como escritoras, sino que también indican una posible solución al conflicto que tienen entre la identidad social y la intelectual: aceptando la ambigüedad poderosa e irremediable de lo monstruoso, escapan el esencialismo restrictivo de las categorías prescritas que forman la base de su sociedad.

Antes de examinar unas imágenes específicas de lo monstruoso en estos textos, nos toca explicar la relación entre la monstruosidad y la creación literaria por parte de la mujer. En su estudio *Monstrous Imagina-*

¹ *Primera memoria*, Destino, Barcelona, 1992.

² *El mismo mar de todos los veranos*, Lumen, Barcelona, 1978.

³ *El silencio de las sirenas*, Anagrama, Barcelona, 1990.

*tion*⁴, Marie-Hélène Huet examina la historia de lo monstruoso, desde sus orígenes en la cultura medieval hasta su representación en la literatura del siglo XIX. Huet explica que lo monstruoso se ha asociado por mucho tiempo con la intervención de la imaginación femenina en la creación artística. En la antigüedad se creía que los monstruos resultaron de un descuido de la imaginación maternal, que había reproducido precisamente y sin interpretación (es decir, sin intención “artística”), una imagen visual en la que se habían fijado durante la concepción del hijo o la preñez. Más tarde, se les atribuía a las mujeres el poder de manipular intencionalmente el aspecto del hijo usando la imaginación, particularmente cuando querían cambiar la apariencia del hijo antes de que naciera para lograr que un hijo ilegítimo se pareciera al esposo legítimo de la madre. En todos casos, lo monstruoso llegó a asociarse con la intervención de la imaginación femenina que tenía el poder de borrar la imagen del padre del aspecto de su hijo, robándole de esta manera la autoridad paternal. Según Huet, lo monstruoso viene a asociarse con la creación artística durante el romanticismo, cuando se empezó a concebir el proceso creativo como análogo a la procreación biológica. En esta metáfora romántica de la “génesis monstruosa” (p. 3), el escritor masculino sirve de madre y de padre al producto monstruoso de su imaginación. Además de eliminar a la mujer del proceso creativo, este modelo romántico de la creación literaria sirve para privilegiar el poder artístico masculino sobre el biológico de la mujer. Según estas tradiciones de lo monstruoso, la participación de la imaginación femenina en todo tipo de proceso creativo siempre representa una transgresión del orden natural. En este sentido, el resumen de Huet se aplica igualmente a las creaciones biológicas y a las literarias: “By presenting similarities to categories of beings to which they are not related, monsters blur the differences between genres and disrupt the strict order of nature” (p. 4). Según esta tradición de la creación artística, entonces, una mujer que escribe es doblemente monstruosa, violando varias categorías “naturales”. En vez de limitarse a ser vehículo de la procreación biológica, los resultados de la cual deben de reflejar exclusivamente la identidad paternal del procreador masculino, esta mujer emprende la creación literaria, dominio tradicionalmente masculino, resultando en la génesis de una obra cuya identidad sólo depende de ella. En estas tres novelas, se verá que lo monstruoso suele surgir precisamente en los momentos cuando la narradora contempla la formación de su identidad, tanto la de

⁴ Harvard University Press, Cambridge, MA, 1993.

mujer como la de escritora, expresando su conciencia de este conflicto de identidad que presenta para la mujer.

Lo monstruoso como representación del conflicto de identidad suele manifestarse en las referencias a parejas famosas que reflejan ambos lados de su identidad conflictiva, como la Bella y la Bestia y la princesa y el dragón. Aquí vamos a enfocarnos en la presencia de esta última, la del dragón y la princesa, puesto que se la encuentra en los tres textos. Estas figuras vienen de la leyenda de San Jorge y el dragón, y se asocian con la representación artística de la escena en que la princesa entrega el dragón a San Jorge para que lo mate. Lo femenino ideal se encarna en la imagen de la princesa, una mujer que es parangón de la hermosura y del comportamiento femenino, sometiéndose a la autoridad del hombre. El dragón representa la identidad monstruosa de la mujer, la que desafía las normas tradicionales. En *Primera memoria*, Matia contempla con frecuencia esta figura de San Jorge y el dragón, representada en la vidriera de la iglesia y proyectada en otras figuras de su vida, como Jorge de Son Mayor y el lagarto del jardín. Aunque no se describe detalladamente la imagen del dragón y la dama de la representación tradicional de la leyenda, sí se comunica la dualidad clave de su significado cuando Matia asocia el dragón de San Jorge con el lagarto de su jardín.

Salió un lagarto verde, diminuto, de bajo una piedra... Por momentos parecía el terrible dragón de San Jorge, en la vidriera de Santa María. Me dije: “Él está con los hombres: con las feas cosas de los hombres y de las mujeres”. Y yo estaba a punto de crecer y de convertirme en una mujer. O lo era ya, acaso. Sentía las manos frías, en medio del calor. “No, no, que esperen un poco más”. Pero, ¿quién tenía que esperar? Era yo, sólo yo, la que me traicionaba a cada instante... Pensé: “¿Qué clase de monstruo soy ahora?” Cerré los ojos para no sentir la mirada diminuta-enorme del dragón de San Jorge. “¿Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera, una mujer?” (pp. 147-148).

Este pasaje señala un momento importante de concienciación por parte de Matia con respecto a la formación de su identidad adulta. Para ella, la entrada en el mundo de los adultos representa la imposición definitiva de categorías divisorias que se reflejan en la serie de oposiciones que expresa en este monólogo interior: el frío y el calor; la mirada diminuta y grande del lagarto; Matia misma diminuta (niña) y grande (mujer) a la misma vez. Matia se siente monstruo debido a esta posición ambigua mediando todas las categorías opuestas de identidad en este momento

conflictivo de transición. Aunque no hay aquí preocupación abierta con la formación de la identidad artística, cabe señalar que el texto, escrito en primera persona, es una narración retrospectiva por la misma Matia, y que representa no sólo su transición de niña a mujer, sino también la de mujer a autora.

En *Silencio*, la narradora no escribe sobre la creación de su propia identidad, sino la de Elsa, una mujer a quien conoce mientras enseña en un pueblo pequeño. Mediante la narración de María, la re-lectura de otros textos literarios forma la base de un “texto” psíquico y fantástico, una identidad fabricada para Elsa que logra mediar el mundo de sus ensueños amorosos y el mundo “real” de María, resultando en la novela que leemos. Varias veces⁵ se ha apuntado la posibilidad de que Elsa es el *alter ego* de María, otra identidad de que se desprende al forjar el texto. Pero el caso de *Silencio* es interesante no sólo porque el texto no es estrictamente autobiográfico como los demás, sino también porque esta identidad puramente textual de Elsa toma como modelos de identidad femenina las versiones literarias de la mujer del siglo XIX. En este sentido, el texto ejemplifica la división de identidad: no sólo la de narradora y protagonista, sino también la tradicional de los papeles sexuales. Pero estas imágenes femeninas del pasado indican más que una visión tradicional de lo femenino. Señalan también la percepción de que había una identidad femenina opuesta, la de bruja o monstruo. En su estudio de las representaciones victorianas de la mujer, Nina Auerbach⁶ destaca estas representaciones polarizadas de la mujer en la literatura decimonónica y explica que esta identidad negativa de la mujer viene de las creencias antiguas en el poder misterioso y peligroso de la mujer (p. 9). Por eso es tan significativo que Elsa haya escogido estos modelos de lo femenino en la creación de su identidad, y que María los incorpore en el texto final. Expresan la identidad conflictiva que siente Elsa frente a Agustín, lo monstruoso de ser la perseguidora cuando quiere ser la perseguida en su historia de amor.

Esta monstruosidad temida se manifiesta de varias formas en esta novela, particularmente en los textos e imágenes que Elsa colecciona, pero aquí sólo nos toca señalar el ejemplo de San Jorge y el dragón. Igual que en *Primera memoria*, esta imagen suele asociarse con el conflicto entre

⁵ Véase, por ejemplo, MERCEDES MAZQUIARÁN DE RODRÍGUEZ, “Gothic imagery, dreams, and vampirism: The haunting narrative of Adelaida García Morales”, *Monographic Review/Revista monográfica*, 8 (1992), p. 171.

⁶ *Woman and the Demon: The life of a Victorian myth*, Harvard University Press, Cambridge, 1982.

dos identidades. Sobre todo, Elsa asocia la monstruosidad con el fracaso de su relación con Agustín. Éste no le ha correspondido la intensidad de emoción de Elsa; de hecho, ella asume el papel tradicionalmente masculino cuando insiste en perseguirlo a pesar de su indiferencia. Podemos ver el origen de este conflicto monstruoso en el pasaje de su diario que recuerda su última conversación con Agustín. Según su descripción, cuando Agustín no responde con entusiasmo a la sugerencia de tener otra cita, Elsa lo amenaza con no volver a llamarlo:

–Bueno, me parece muy bien –contestó Agustín con irritación.
 –¡Yo soy normal! –gritó entonces ella esforzándose en contener el llanto–.
 ¡No soy un monstruo! ¡No soy un monstruo!
 Y es que Agustín le había dicho al conocerla, entre bromas, que ella le despertaba un miedo incomprensible (p. 62).

Aquí Elsa se ve a sí misma tal como cree que Agustín la ve: como monstruo, algo innatural que traspasa los límites del discurso “normal” o permitido. Ya sabe que Agustín le tiene miedo, y ella atribuye este miedo a su (supuesta) anormalidad. Por haberle perseguido y después rechazado, Elsa está en conflicto con su papel de mujer enamorada, lo cual forma el ímpetu de la creación de su otra identidad, la de los sueños y los textos, en la que ella y Agustín cumplen sus papeles tradicionales de amada y enamorado.

Este conflicto monstruoso de identidad sigue manifestándose, como ya se ha dicho, en los textos que colecciona para construir esta identidad ficticia. Poco después de recopilar el diálogo citado, la narradora describe la postal, encontrada por Elsa en el libro que Agustín le regaló, que representa la escena de San Jorge y el dragón en el cuadro de Paolo Uccello: “una mujer, ante una gruta en tinieblas, como si saliera de ella, llevaba sujeto por una cuerda a un legendario monstruo: San Jorge, desde su caballo, le hería con su lanza”. El cuadro expresa el conflicto de Elsa, tanto como la resolución que propone darle con la creación de su identidad textual. Desde la oscuridad de la gruta, que representa la versión temida de la identidad femenina, la princesa, símbolo de la feminidad tradicional, le entrega al héroe el dragón, imagen del conflicto monstruoso entre estas dos identidades. Elsa luego le manda esta postal a Agustín, con el mensaje “¿No te gustaría ser tan valiente como san Jorge?” (p. 64). Elsa requiere la ayuda de Agustín en su conflicto de identidad. Si él decide creer en las identidades ideales que Elsa va creando con su red de intertextos y sueños, logrará matar el dragón (la

identidad monstruosa) y rescatará a la princesa (la feminidad idealizada de Elsa) de la oscuridad de la gruta. Como la mujer del cuadro, Elsa también quiere sujetar a su “dragón”, apoderarse de lo monstruoso para llevarlo a la luz (de la razón, del orden patriarcal) y a la muerte.

En *Mismo mar* también se emplea esta imagen para cuestionar la sexualidad tradicional de la mujer. Como en las otras novelas, la narradora aquí también se refiere a la escena tradicional asociada con San Jorge: el santo que rescata a una princesa, librándola del poder del dragón monstruoso. En varios momentos del texto, se contempla el significado de las figuras opuestas de la mujer y el dragón, resultando en la epifanía que aquí se cita: “pero quizá San Jorge no haya descubierto todavía que la princesa y el monstruo son una misma cosa, que son una misma cosa las doncellas y sus dragones, quizá no sepa oír ese alarido desesperado y mudo que les brota del hueco oscuro y salobre” (p. 82). Con su identificación de la princesa con el dragón, la narradora rechaza la oposición tradicional de estas figuras; no sólo equivale la doncella con el dragón, sino que también nos indica que este monstruo y su cueva representan el deseo sexual insatisfecho de la doncella. En esta configuración de la famosa leyenda no se destacan la valentía ni la espada de San Jorge, sino la sexualidad flagrante y monstruosa de la mujer y la incapacidad del héroe de percibir y satisfacer este deseo. De este modo se rechazan las normas ejemplificadas en la imagen tradicional, reconociendo la oposición de la mujer y el monstruo para luego unir ambas versiones de la identidad femenina en una versión múltiple, ambigua, y más amplia que la asignada por la sociedad patriarcal.

Esta versión unificada de las dos identidades en conflicto monstruoso también se ve en la figura de la sirena. Media mujer, media bestia, la sirena representa la monstruosidad de lo ambiguo, del rechazo de las categorías binarias. Según Auerbach, la figura de la sirena encarna ambas identidades femeninas, la bella y la peligrosa. Con su belleza, la sirena representa el ideal de lo femenino, pero su forma monstruosa es señal del poder secreto y femenino: “the mermaid exemplified the secrecy and spiritual ambiguity of a woman’s ascribed powers” (p. 8). En los tres textos que examinamos aquí, la sirena llega a ser una representación afirmativa del conflicto de estas identidades femeninas: para estas narradoras, la resolución de este conflicto resultaría en la pérdida de la identidad original de la mujer, eliminando parte esencial de su ser al conformarse con las normas tradicionales. Esto se ve en la relación intertextual entre las novelas *Primera memoria* y *Mismo mar* y el cuento tradicional de Hans Christian Andersen, “La sirenita” (o “La joven

sirena”). El cuento de Andersen, como la mayoría de los cuentos de hadas, tiene el propósito didáctico de enseñar la conformidad y los peligros de ser “diferente.” La sirenita sacrifica su voz, su identidad eterna como sirena, para perseguir inútilmente el amor del príncipe a quien había salvado del ahogo. El príncipe prefiere casarse con una mujer normal, a pesar de que la sirenita se ha convertido en mujer muda y sumisa, para ganar su amor. El sacrificio de la sirenita fracasa porque ella todavía es “diferente”, pero la moraleja es evidente: la mujer que tiene una voz propia, que no se conforma, nunca tendrá un “final feliz” en la vida. En ambas novelas, las narradoras se identifican con la sirena pero rechazan su sacrificio a la normalidad.

En el caso de *Primera memoria*, algunos críticos han interpretado este rechazo como una “lectura tergiversada” por parte de Matia⁷. Pero propongo que Matia hace estos cambios a propósito, y que rechaza el modelo de la sirena porque ésta acepta la categorización de identidades del mundo adulto. Sus propias palabras (transmitidas por la narradora madura) revelan que no quiere ser como la sirena. Al final de la novela, observamos un momento de concienciación por parte de Matia, expresada parentéticamente por su identidad adulta en retrospectiva:

Y de pronto estaba allí el amanecer, como una realidad terrible, abominable. Y yo con los ojos abiertos, como un castigo. (No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran horribles los cuentos (p. 243).

Aunque sabe que tendrá que conformarse con el mundo adulto, Matia insiste en rechazar los finales de todos los cuentos de su niñez porque los modelos de comportamiento que ofrecen sólo conducen al mundo dividido, sin amor, de los hombres y las mujeres. Para la Matia joven, entonces, la sirena es un símbolo de la división del mundo adulto, la pérdida de la independencia que caracteriza su niñez. Para la Matia madura, la sirena se ha convertido en un símbolo de la posibilidad de recuperar esa voz perdida, de ser mujer y escritora, adulta y niña a la vez mediante la narración del texto que leemos.

⁷ CHRISTOPHER L. ANDERSON y LYNNE VESPE SHEAY, “Ana María Matute’s *Primera memoria*: A fairy tale gone awry”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 14 (otoño 1989), p. 11.

En *Mismo mar*, la narradora también se identifica con la historia de la sirena con respecto a su conflicto de identidad. Cuando habla de su sensación de no pertenecer a su familia, a su “raza,” piensa en el cuento de la sirenita. Ella también rechaza la moraleja del cuento. Recordando la historia de amor entre su padre y su niñera, Sofía, la narradora asocia a su padre con el príncipe, a quien también desdeña: “lo peor y más triste es descubrir que el príncipe encantador es también, como su princesa, el más vulgar de los príncipes” (p. 170). Pero aquí la narradora enuncia su reconocimiento del potencial de la sirena en su forma monstruosa y ambigua. Al descubrir el disfraz de la sirena en el baúl de su abuela, entiende que la sirena es una seña doble, representando el colmo y la subversión de la identidad femenina a la misma vez. Esta identidad doble se refleja en el disfraz, que se pone sabiendo que no le queda bien, consciente de que *es* un disfraz:

Sólo encuentro en el baúl este disfraz agobiante e incómodo, que me oprime de una forma terrible el pecho y la garganta —ya oprimía de niña...— tan pesado que hace que me tambalee y vacile bajo su peso, tan monstruoso que pienso [que] puede arrastrarme en cualquier instante a morir, tan conocido y tan entrañablemente mío que se pega a mi cuerpo como una segunda piel, y sin embargo tan hermoso, el más hermoso de todos los disfraces, nacido de los delirios solitarios de una niña desolada... (pp. 91-92).

Este disfraz sirve como otra manifestación de la dualidad de la sirena que ya hemos visto: a la vez que es el disfraz más hermoso, correspondiendo a la noción tradicional de la belleza femenina, su desajuste revela que la narradora misma nunca llevará perfectamente este disfraz, esta perfección femenina que quieren de ella. Aquí y en otros momentos del texto, es evidente que goza de este aspecto subversivo del disfraz, del poder de ser quién es y a la misma vez ser otra. Asumir este disfraz le hace sentir hermosa y transgresora a la vez, una mujer ideal, pero monstruosa. Aunque le agobia y le oprime el peso del disfraz, goza de sus posibilidades transformadoras, de su monstruosidad y su hermosura. Para la narradora, la figura de la sirena se convierte en un símbolo del poder de la ambigüedad, un disfraz que le ayuda a tener y a proyectar varias identidades distintas.

En *Silencio*, el intertexto de Andersen no figura explícitamente, pero la sirena sigue representando el conflicto de identidad de la protagonista. Ya hemos visto que Elsa se siente monstruosa con respecto a su relación con Agustín, y que quiere deshacerse de esta monstruosidad mediante la

construcción de una identidad nueva. En este sueño, que le viene poco después de la conversación citada, Elsa vuelve a expresar su sentido de monstruosidad con respecto a su relación fracasada con Agustín:

descubrí un águila gigante que se cernía sobre nosotros... Me aprisionó entre sus garras separándome de tus brazos que se esforzaban en retenerme. Al dolor de perderte se unió entonces el miedo a que descubrieras mi monstruosidad: yo no era en realidad una mujer, sino una sirena. Cuánto tiempo duró aquel angustioso vuelo hacia el vacío de lo alto, exhibiendo ante tus ojos mi cuerpo monstruoso, signo, quizá, de una fatal prohibición de nuestra unión (p. 81).

A diferencia de las otras protagonistas, Elsa no quiere identificarse con la sirena. Para ella, la sirena, igual que el dragón, simboliza la diferencia monstruosa que la separa de las demás mujeres y del amor de Agustín. Se debe notar que es el águila, símbolo dentro del sueño de la autoridad patriarcal y sus leyes sociales, que le revela la monstruosidad de su identidad auténtica. Igual que la sirenita, entonces, Elsa quiere convertirse en una mujer normal para poder conseguir el amor del príncipe. Dentro de sus sueños y trances hipnóticos y con el apoyo de textos que ejemplifican la feminidad tradicional, Elsa intenta tejer una red de intertextos que prueban la existencia de otro mundo e identidad en los que ella es la paragona de lo femenino, y Agustín su amante eterno. De este modo, Elsa se asemeja a la imagen mítica de la sirena, evocada por el título y su referencia al cuento de Kafka. Como las sirenas de la Odisea, Elsa intenta seducir a Agustín con el canto de este mundo inventado; igual que Ulises, Agustín se tapa los oídos y nunca la oye. El silencio de Elsa también refleja la versión de Kafka, según Carmela Ferradán:

Ulises, preocupado por no sucumbir ante el canto seductor de las sirenas y poder conservar su yo masculino, delimita su identidad poniendo una barrera de cera y cadenas. Las sirenas, cuya identidad está en la seducción, sucumben ante los ojos de Ulises: perdiendo su yo seductor, se convierten en objeto seducido. Elsa es la sirena que después de haber cantado para Ulises se da cuenta de que Ulisss-Agustín nunca estuvo escuchando, que nunca existió otro para el que

cantar. Ella misma se había seducido con su propio canto creando la ilusión de otro fuera, diferente de ella misma⁸.

Con el fracaso de su canto seductor, Elsa se suicida, dejando los signos de su otra identidad a María. Es este silencio, su muerte, lo que posibilita la realización de su identidad textual, realizando su canción de sirena a través de María. Elsa no habla en la novela, la cual comienza con su suicidio: es su silencio, comunicado elocuentemente por la interpretación de María, lo que nos seduce a leer e involucrarnos en el texto.

En las tres novelas, se ha visto que la sirena es una figura que se asocia con la voz artística de la narradora: en *Primera memoria* y *Mismo mar*, las protagonistas rechazan el modelo de la sirena de Andersen que pierde su voz para convertirse en mujer, optando por la postura ambigua de la sirena que permite la convivencia de identidades conflictivas tanto como la voz para cantarlas. En *Silencio*, también se encarnan ambos lados del conflicto, y el silencio de Elsa, “la sirena” que se rinde al silencio en su búsqueda de identidad, por fin encuentra voz a través de su *alter ego*, María. Esta asociación entre la imagen de la sirena y la creación artística por parte de la mujer no es arbitraria. Igual que el monstruo, la figura de la sirena también se ha asociado con el poder creativo y transformador con de la imaginación femenina⁹. En las novelas que hemos examinado, este poder creativo parece surgir del conflicto de las identidades femeninas, porque es mediante esta ambigüedad intencional que la mujer artista elude la asignación ajena de una identidad prescrita. En *Mismo mar* y *Silencio*, el poder creativo que tiene origen en la multiplicidad de identidades se refleja en otra imagen repetida, la de la máscara. Tal como la sirena representa el estado conflictivo de dos identidades femeninas opuestas, la de la máscara sugiere las posibilidades positivas de esta ambigüedad. En el psicoanálisis, se ha desarrollado la idea de la mascarada de la identidad, particularmente con respecto a la identidad conflictiva de la mujer que también tiene vocación artística o intelectual. La primera en detallar el concepto psicoanalítico de la mascarada de identidad femenina era Joan Riviere, en su artículo de 1929 llamado “Womanliness as a masquerade”¹⁰. Las pacientes analizadas por Riviere

⁸ “Identidad y trascendencia: La respuesta sublime de Adelaida García Morales”, *Letras Peninsulares*, 7 (1994), p. 481.

⁹ AUERBACH, *op. cit.*, p. 9.

¹⁰ Este artículo se encuentra en *Formations of fantasy*, eds. Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan, Methuen, London, 1986, pp. 90-101. El original se encuentra en *International Journal of Psycho-Analysis*, 9 (1929), 303-313.

eran mujeres que trabajaban en campos tradicionalmente masculinos y que tendían a proyectar una imagen exagerada de la sexualidad femenina (el vestido, el maquillaje, el coqueteo) para evitar el desdén y el castigo psicológico de sus colegas masculinos. Como Stephen Heath luego explica, para Riviere la feminidad es esta mascarada, una identidad singular para todas mujeres, prescrita por la sociedad patriarcal: las mujeres de su estudio sólo se diferenciaban de las demás en su percepción de la identidad como artificio y en su capacidad de manipularla en una proyección exagerada de una feminidad normalizada que no les venía de manera “natural”¹¹.

En *Mismo mar* y *Silencio*, las múltiples referencias a las máscaras revelan una conciencia semejante de la manipulación de la identidad femenina por parte de sus protagonistas. En el momento ya citado del baúl de disfraces, en el que el disfraz de la sirena le permite gozar de la sensación simultánea de asumir y rechazar la feminidad idealizada, la narradora evidencia su entendimiento de la función de los disfraces femeninos. Lamenta que su abuelo no hubiera muerto más joven, para que su abuela “hubiera podido asumir su elegante disfraz de viuda alegre y llevar, utilizando astutamente sus encantos femeninos y su inteligencia de varón, una vida magnífica y disipada” (p. 147). Su interpretación de la mascarada cotidiana de los disfraces reconoce la división entre identidad femenina aceptable, proyectada en los “encantos femeninos” de los disfraces, y la identidad verdadera e inaceptable, la “inteligencia de varón”.

En *Silencio*, la imagen de la máscara se manifiesta en dos objetos de la colección de Elsa que nos llaman la atención por su conexión con la idea de la mascarada: “un retrato de Goethe contemplando la silueta recortada de un rostro de mujer” y “la reproducción de una litografía de Goya, en la que se ve a un hombre inclinándose sobre una mujer que oculta su rostro con un antifaz. Al pie hay unas palabras: «Nadie se conoce»” (pp. 13-14). En ambos casos se ve una representación estilizada de la mujer bajo la mirada penetrante del hombre. En el retrato de Goethe, la silueta representa la superficie de la feminidad contemplada por un hombre que simboliza la autoridad literaria. En la litografía de Goya, la mujer lleva un disfraz, ocultando su verdadera identidad del hombre que la quiere identificar, con la implicación de que, bajo el disfraz, ni siquiera ella se conoce a sí misma, que el disfraz es lo único

¹¹ STEPHEN HEATH, “Joan Riviere and the masquerade”, *Formations of fantasy*, pp. 45-61.

que existe. Tal como en *Mismo mar*, entonces, se ve una conciencia aguda del artificio de la identidad femenina y de la manipulación de este artificio mediante la mascarada de feminidad.

Para concluir, hay que señalar la importancia de la mascarada como modelo de identidad textual para estas narradoras. Como se ha mencionado al principio de este estudio, estas tres novelas (y las demás de esta categoría) comparten el recurso estructural del marco narrativo. En cada caso, el texto parece cerrarse definitivamente al final con un regreso a la situación inicial, una re-inserción en el orden social para la protagonista, y el fracaso de su intento de forjar una nueva identidad. La normalización de la identidad de la protagonista parece anular el intento de diferenciarse que se ha narrado dentro del marco: Matia se conforma al mundo traicionero de los adultos, la narradora de *Mismo mar* vuelve a su esposo, Elsa se suicida¹². Sin embargo, se puede decir que el marco en realidad funciona como una mascarada de identidad textual, posibilitando la creación de una identidad textual alternativa bajo su superficie de aceptabilidad. En estas novelas, el texto dentro del marco aparenta ser una *Bildungsroman*, una novela que trata de la formación de identidad. Pero también se puede decir que es *Kunstlersroman*, novela que trata de la formación de la identidad artística. De este modo, el encerramiento del marco se deshace al final: entre otras evidencias de su ruptura, hay que señalar que el mero hecho de que existe el texto mismo desmiente el fracaso del desarrollo artístico de su protagonista. En cada caso, como hemos visto, se evidencia el desarrollo de esta (de)formación conflictiva de identidad a la vez artística y femenina en las imágenes de monstruosidad; esta misma ambigüedad monstruosa se encuentra en el uso del marco narrativo, la realización textual de una mascarada de identidad que les posibilita la creación literaria. Aunque las protagonistas parecen fracasar y perder sus voces creativas, las narradoras y sus textos evidencian la supervivencia de la identidad artística.

JENNIFER PATTERSON PARRACK

University of Central Arkansas

¹² El marco narrativo también ayuda a proyectar la apariencia una identidad inocua para el género de la novela “femenina” porque establece unas características típicamente asociadas con lo femenino, las cuales (lo autobiográfico, la narración en primera persona, etc.) aparentan excluir el texto de la categoría de la literatura “seria”.

SOBRE EL MOTIVO DE “LA MUJER DOMADA” EN *LA ZAPATERA PRODIGIOSA*

Federico García Lorca, en *La zapatera prodigiosa*, se ocupó de su auditorio enfatizando el propósito educativo que el teatro puede tener. La participación inicial del “Autor” (personaje interpretado por el propio Lorca al estrenarse la obra), su enfrentamiento al público, no para conseguir su favor sino para cuestionar sus comodidades, me parece que lleva implícita la intención de educarlo. Lorca estaba molesto por el estado del teatro en España que, como dice Ana María Gómez Torres, “había perdido su autoridad como institución cultural, su responsabilidad didáctica de acción social sobre el público”¹; por ello el “Autor” se presenta como un maestro severo ante el corro de muchachos que, si se descuidara un poco, harían de él blanco de burlas. En su “Charla sobre teatro”, Lorca es claro en que “el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro”². En realidad, el público y la función social del teatro eran preocupación generalizada entre los dramaturgos europeos que pretendían trascender la escena realista, como Brecht, Pirandello o Lorca.

El día del estreno de *La zapatera* en Buenos Aires, el primero de diciembre de 1933, en una entrevista su autor dijo, a propósito de la relación entre la poesía y el pueblo: “eso [la sorpresa] está dentro de lo que las masas pueden atrapar sin explicárselo, con sólo sentirlo; está en la poesía, en la poesía de teatro para la gente, que yo quiero hacer”³. En la intervención inicial, el “Autor” abunda sobre esta relación del teatro con “la gente”: “la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en rosa de humo, y de que tres panes y tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres mil panes y tres mil peces para calmar el hambre”⁴.

¹ *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Arguval, Málaga, 1995, p. 10.

² Citado por ANA MARÍA GÓMEZ, *loc. cit.*

³ Citado por Mario Hernández en su edición de Federico García Lorca, *La zapatera prodigiosa*, Alianza, Madrid, 2001, p. 39.

⁴ *La zapatera*, ed. cit., p. 45.

Este afecto por el público al parecer asumió en Lorca dos modos contrarios: si se trataba de un público popular —como el que tenía en sus giras por los pueblos con *La Barraca*— puso en escena comedias del Siglo de Oro; si de público culto se trataba, escribió obras a partir de una estilización de lo popular, como *La zapatera prodigiosa* o *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Fue, en definitiva, la búsqueda de una doble marginalidad, hacia lo popular y hacia lo culto, con el fin de eludir o combatir el término medio que significaba para él el teatro burgués, anodino y decadente; son caminos paralelos que le llevaron tanto a elogiar el Cante Jondo como a buscar la grandeza de Góngora⁵. Lorca recogió ambas posibilidades como hicieron en su momento muchos poetas auriseculares; lo que vinculó también su teatro con la tradición medieval de literatura didáctica, que alrededor del ejemplo podía tener también caminos divergentes: su uso popular en la predicación o su empleo culto en “espejos de príncipes”.

Ángel Berenguer compara lo que podemos llamar voluntad ejemplarizante del teatro de Lorca con la obra de Maurice Pottecher, que del mismo modo

buscaba la eficacia ejemplar del drama en el medio rural en que desarrolló su trabajo, [lo que] hace ya intuir la «acción» educativa del teatro político en España, así como el deseo (no menos educativo) de emplearlo en campañas (como las muy tardías de *La Barraca*) destinadas a ofrecer experiencias formativas y culturales a medios rurales⁶.

⁵ Esta búsqueda ambivalente tal vez se inspiraba en las fórmulas que había propuesto Edouard Schuré en 1890, para hacer y comprender lo que él concebía como “teatro del futuro”: el popular, provinciano y rural, el “teatro de la ciudad” y el “teatro del sueño”; es decir, tres categorías que sentaban las bases de la distinción entre teatro popular, burgués y de arte (véase ÁNGEL BERENGUER, “Teatro y subteatro en Lorca”, en KURT REICHENBERGER y ALFREDO RODRÍGUEZ, eds., *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, Reichenberger, Kassel, 1992, pp. 4-5). LUIS FERNÁNDEZ CIFUENTES considera que a Lorca esta postura le lleva a “un combate en tres frentes”: una vuelta a los orígenes del teatro popular con su acercamiento al espectáculo de títeres, la polarización dramática entre las marionetas y el teatro poético, y la divergencia frente al poderoso modelo de teatro de taquilla (*La norma y la diferencia*, Universidad, Zaragoza, 1986, p. 24).

⁶ ÁNGEL BERENGUER, *op. cit.*, p. 5.

En *La zapatera prodigiosa*, esta intención didáctica es aludida cuando el zapatero regresa a casa disfrazado de titiritero, después de que había abandonado a su mujer cansado del mal trato que ella le daba; la zapatera, que no lo ha reconocido, pregunta sobre la naturaleza de su trabajo, a lo que aquel responde con fingida suficiencia:

¡Ah! Es un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro. Aleluyas con los hechos del zapatero mansurrón y la Fierabrás de Alejandría, vida de don Diego Corrientes, aventuras del guapo Francisco Esteban y, sobre todo, arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas (p. 107).

Adelante, en la presentación de su espectáculo, el mismo zapatero disfrazado dirá: “Respetable público: Oigan ustedes el romance verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecillo de la paciencia, para que sirva de escarmiento y ejemplaridad a todas las criaturas de este mundo” (p. 109).

Con este fin Lorca recurre a motivos folclóricos ingresando a la nómina de autores ocupados en la asimilación culta de la tradición popular española, llevada a efecto ya en los “espejos de príncipes” y continuada por los poetas auriseculares. Tratando de estos motivos en *La zapatera*, Jean Canavaggio considera el “impacto” de “la gran tradición escénica del Siglo de Oro español” para relacionar la obra de Cervantes con la de Lorca, sobre todo a partir de un par de entremeses: *El retablo de las maravillas* y *El viejo celoso*⁷. Este vínculo es fácil de entrever si tomamos en cuenta el ya mencionado repertorio cervantino que Lorca quiso ofrecer al pueblo, en el proyecto didáctico de *La Barraca*; además, por supuesto, si no olvidamos la conocida admiración de Lorca por Cervantes —a quien consideraba “el poeta de la tierra”— explícita o implícita en más de una de sus obras. El título de *La zapatera prodigiosa*, por ejemplo, incluye un oxímoron muy parecido a los que gustaba poner Cervantes, como *La ilustre fregona*⁸.

Canavaggio menciona otras coincidencias con Cervantes, como la subversión de la *captatio benevolentiae* entre los tópicos del exordio, la llamada al espectador cómplice, el supuesto rechazo del teatro comercial

⁷ “García Lorca ante el entremés cervantino: el telar de *La zapatera prodigiosa*”, en su libro *Cervantes entre vida y creación*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000, p. 175.

⁸ Véase ANDREW ANDERSON, *García Lorca. La zapatera prodigiosa*, Grant and Cutler, London, 1991, p. 18.

(que Cervantes había llamado “mercadería vendible”)⁹, la independencia del personaje, el metateatro, el lenguaje pintoresco o la presencia de personajes de corte cervantino, como el alcalde presumido, o don Mirlo que bien podría ser algún sacristán enamorado de entremés¹⁰. Javier Huerta Calvo, en su edición de los *Entremeses*, anota que:

el espíritu de los entremeses cervantinos cala también la obra dramática de García Lorca, particularmente sus farsas, el *Retablillo de don Cristóbal*, el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* y, sobre todo, *La zapatera prodigiosa*, pieza en la que hay ecos tanto de *El juez de los divorcios* como de *El viejo celoso*¹¹.

Entre los motivos que relacionan la obra de Lorca con las comedias o entremeses de los siglos XVI y XVII, varios tratan del matrimonio entre un viejo y una joven, como el de “la malmaridada” o el del “marido cornudo”, tan fértiles en la poesía de tipo popular¹²; uno de ellos, que no ha sido tratado en los estudios de las fuentes tradicionales de *La zapatera*, es el de “la mujer domada”. Ciertamente, no se trata de un eje que articule la trama, aunque sí de un elemento central en la intención didáctica de Lorca, que ofrece la oportunidad de apreciar el manejo diferente y propio que el poeta hace del saber tradicional. Aunque con base en este motivo no sería posible trazar un arco comparativo hacia Cervantes pues éste no recurrió a él en particular; sin embargo, podría decirse que se encontraba en el ambiente que relacionó a Lorca con las comedias y entremeses cervantinos: Javier Huerta, mostrando cómo los *Entremeses* de Cervantes formaban parte también del repertorio del grupo teatral de las Misiones Pedagógicas, dirigido por Alejandro Casona, recuerda que éste escribió el “Entremés del mancebo que casó con mujer brava”, incluido en su *Retablo jovial*¹³.

⁹ Me parece que no existe en realidad tal rechazo de Cervantes por el “teatro comercial”, sino desprecio por no haber sido incluido entre los afectos de los autores que, después del ascenso del Fénix, desdénaron sus obras y le obligaron a la inusitada publicación de las *Ocho comedias y ocho entremeses*.

¹⁰ *Op. cit.*, pp. 178-179.

¹¹ EDAF, Madrid, 1997, pp. 37 y 15.

¹² Véase al respecto el apartado “Sátiras y burlas” de MARGIT FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, UNAM-El Colegio de México-F.C.E., México, 2003, t. 2.

¹³ *Op. cit.*, p. 36.

En más de un sentido, las propuestas dramáticas de Lorca no sólo evocan las de Cervantes sino también recuerdan a Shakespeare, en cuya obra *The Taming of the Shrew* si tenemos un uso claro del motivo que nos ocupa¹⁴. Es posible que Shakespeare haya estado dialogando en esta comedia con Chaucer, quien en su cuento “Wife of Bath”, pareciera que tuerce el motivo y propone la doma del esposo por la fiera¹⁵; asimismo se puede pensar que haya encontrado en Straparola ecos de este uso¹⁶, pues los parlamentos en italiano incluidos en la comedia hacen pensar que Shakespeare estaba atento a la literatura italiana renacentista que había recuperado, no sólo con Straparola sino también con Bocaccio, la viejísima tradición de los cuentos didácticos orientales. Probablemente Shakespeare no leyó *El conde Lucanor*, que trata este motivo en el exemplo “XXXV. De lo que contesçió a un mançebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava”¹⁷; aunque, curiosamente, *The Taming of the Shrew* no sólo incluye el motivo en cuestión, sino además el de la esposa que ha aprendido a no contradecir jamás a su marido, presente en el exemplo “XXVII. De lo que contesçió a un emperador et a don Alvar Hãñez Minaya con sus mugeres”¹⁸, donde la esposa de Minaya es capaz de decir que una vaca es un caballo, sólo porque así dice creerlo su marido; en la

¹⁴ WILLIAM SHAKESPEARE, *Obras completas*, tr. R. Martínez Lafuente, Prometeo, Valencia, s.f., t. 7. No hablo aquí de influencias, sólo de coincidencias.

¹⁵ *The Canterbury Tales*, tr. into modern English by Nevill Goghill, Penguin Books, London, 1975.

¹⁶ Santiago Gubern remite también a Straparola como autor que usa el motivo, junto a Shakespeare.

¹⁷ El motivo de “la fiera domada”, como se le conoce creo que sobre todo por influencia de la obra de Shakespeare, fue registrado como “T251.2. *Taming the shrew*. By outdoing his wife shrewishness the husband renders her obedient”, por el *MotifIndex* de STITH THOMPSON (Indiana University Press, Bloomington, 1957), y remite a su presencia en *The Taming of the Shrew*, de Shakespeare. El *Motif Index of Medieval Spanish Folk Narratives*, de HARRIET GOLDBERG, lo clasifica con el mismo número “T251.2. *Taming the Shrew*. By outdoing his wife in disagreeable behavior, husband renders her docile and obedient. Kills dog, cat, and horse when they disobey impossible command to fetch water” (Arizona State University, Tempe, 1998), y remite al Exemplo 35 de *El conde Lucanor*. SANTIAGO GUBERN cree que se trata de un motivo heredado a la literatura europea por el *Sendeban o libro de los engaños de la mujeres (Sobre los orígenes de “El conde Lucanor” de don Juan Manuel*, Instituto de Estudios Iberoamericanos, México, 1972).

¹⁸ Cito por la edición que preparó José Manuel Blecua de Don Juan Manuel, *El conde Lucanor o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, Castalia, Madrid, 1969.

obra de Shakespeare Petrucho logra domar a Catalina a tal punto que jamás se atrevería ya a desmentirlo.

En cambio, la lectura de *El conde Lucanor* entre los autores del Siglo de Oro español es cosa sabida. Lorca, lector de Shakespeare y de los dramaturgos españoles, creo que no llegó a tomar la obra de Juan Manuel como fuente sino que la literatura ejemplar le habría llegado por los escritores de los siglos XVI-XVII. Aunque, si de ilustrar coincidencias se tratara, es posible mencionar el hecho de que tanto Lorca como Juan Manuel se enfrentaron al receptor. Barry Taylor recuerda que Juan Manuel, en la presentación de *El conde Lucanor*:

hace dos acusaciones al lector, la segunda más mordaz que la primera: "...et a ellos, porque lo non pueden, o non quieren entender". Juan Manuel admite su responsabilidad por la oscuridad del texto, y establece una relación exclusiva entre autor y lector... El autor determina el nivel de dificultad de su texto y deja al lector la responsabilidad de esforzarse para conseguir una comunicación satisfactoria;

y adelante agrega que *El conde Lucanor* implicó "una decisión artística bien meditada por parte de un autor muy consciente de las relaciones que deben mediar entre él, sus lectores y su obra"¹⁹.

Jean Canavaggio, después de proponer como posible la influencia del ejemplo "XXXII. De lo que contesció a un rey con burladores que fizieron un paño" en el entremés *El retablo de las maravillas* de Cervantes, se pone prudente al suponer que el motivo le pudo haber llegado por otro lado, de "la historieta recogida en las *Bufonnerie de Gonnella*, el cuentecillo que figura en el *Buen aviso y portacuentos*"²⁰. Más radical, luego, cita a Cotarelo Valledor: "«no existe prueba de que Cervantes conociese *El conde Lucanor*», siendo más probable que el germen del entremés se encuentre en *El buen aviso de Timoneda*"²¹.

Por el contrario, Derek Lomax dice que "con excepción de dos obritas menores, *Sendeban* y *Teodora*, la única obra de ficción castellana medieval fácilmente accesible a los dramaturgos del siglo XVII era *El*

¹⁹ "Don Jaime de Jérica y el público de *El Conde Lucanor*", *Revista de Filología Española*, 66 (1986), p. 51.

²⁰ "Una huella probable del *Conde Lucanor* en el teatro de Cervantes", en VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro González*, Reichenberger, Kassel, 1990, p. 87.

²¹ *Ibid.*, p. 88.

conde Lucanor”, que había sido publicado en Sevilla, en 1575, por Gonzalo de Argote y Molina²². Que Cervantes, Lope o Calderón, lectores voraces de crónicas y colecciones de cuentos, de donde sacaban materia para sus comedias, habrían encontrado en *El conde Lucanor* una fuente riquísima y adecuada, por la parquedad de su escritura, es un hecho que Lomax da por sentado; y llega más allá, se pregunta –sorprendentemente, para el empeño que me mueve– después de pasar revista a la presencia de ejemplos en obras de Alarcón, Calderón o Tirso de Molina, “¿cómo es que los comediógrafos no la emplearon más? [la obra de Juan Manuel]... sería absurdo creer que ningún dramaturgo podía convertir en una comedia divertida y de tamaño normal, digamos, el Exemplo XXXV, «De lo que conteçió a un mancebo que casó con una muger muy fuerte et muy brava»”²³.

El motivo, como se ve, no era ajeno a las posibles fuentes de Lorca; y su presencia no sólo se puede ver en *La zapatera*, sino también en *Don Perlimplín*, cuando éste dice “la mujer es débil si se le asusta a tiempo”²⁴, lo que recuerda precisamente la enseñanza final del ejemplo de Juan Manuel, domar a la mujer desde el principio, como el mancebo, y no como su suegro, que pretendió hacerlo con la vejez a cuestas:

Si al comienço non muestras qui eres,
nunca podrás después quando quisieres.

La mayor cercanía al motivo en *La zapatera* la encarna el personaje “Alcalde”, hombre de condición autoritaria que conmina al zapatero a actuar con energía, precisamente como recomendaría Patronio, el consejero de Lucanor:

Eso tiene de casarse a tu edad... A tu edad se debe ya estar viudo... de una como minimum... Yo estoy de cuatro: Rosa, Manuela, Visitación y Enriqueta Gómez, que ha sido la última; buenas mozas todas, aficionadas al baile y al agua limpia. Todas sin excepción han

²² “*El conde Lucanor* como fuente de comedias”, en VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, ed. cit., p. 367.

²³ *Ibid*, p. 377.

²⁴ Cito por la edición de Margarita Ucelay, REI, México, 1992, p. 259.

probado esta vara repetidas veces. En mi casa..., en mi casa coser y cantar (p. 65)²⁵.

Y adelante:

parece mentira cómo un hombre, lo que se dice un hombre, no puede meter en cintura no una, sino ochenta hembras. Si tu mujer habla por la ventana con todos, si tu mujer se pone agría con todos, es porque tú quieres, porque tú no tienes arranque. A las mujeres, buenos apretones en la cintura, pisadas fuertes y la voz siempre en alto, y si con esto se atreven a hacer quiriquirí, la vara, no hay otro remedio (p. 66).

Después, “No creo lo que dices, pero domina a tu mujer, que para eso eres hombre, y quédate en paz” (p. 68).

Sin embargo, como se ha dicho, no es posible mostrar que en *La zapatera* el motivo de la mujer domada sea un elemento dominante o estructurador; es claro que, en todo caso, los motivos centrales de esta farsa son los ya mencionados de la malmaritada y del viejo cornudo, pero el uso de la violencia como método para dominar a la mujer, que propone el motivo de la fiera domada, está no sólo sugerido sino desarrollado de una manera heterodoxa. La violencia se propone pero no es utilizada y en cambio se acude a otras estrategias que, sin abandonar el sino del engaño, logran una aparente victoria que no lo es de nadie sino de la vida, una victoria de la contradicción que significa amar-odiar en un contexto de intimidad matrimonial.

Importa aquí observar cómo Lorca se aleja del modelo autoritario que caracteriza el uso de este motivo en la literatura de los siglos XIV y XVI. De entrada se sabe que la obra de Lorca se inscribe, como dice Maria Grazia Profeti, en una constante “oscilación e integración que se produce entre el experimentalismo y la tradición, sea folklórica y popular (cante jondo y teatro de títeres), sea literaria con las direcciones de escena dedicadas a Lope, Calderón, Tirso, Cervantes”²⁶. De esta manera, la insubordinación proverbial de Lorca se detiene precisamente en este

²⁵ Es preciso recordar que en el ejemplo, por la violencia logra el manjebo domar a su brava mujer; aunque no la violencia directa sino vicaria, representada.

²⁶ “Federico García Lorca: Espectáculo de élite-espectáculo de masas”, en K. REICHENBERGER y A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (eds.), *Federico García Lorca. Perfiles críticos*, p. 23.

motivo de carácter tan antiguo y autoritario, y en esta forma también antigua y marginal del teatro de títeres pues, como dice Luis Fernández Cifuentes “en Europa, la noción de libertad, autonomía, independencia, había sido asociada al teatro de marionetas durante el Romanticismo”²⁷.

Lorca pues recupera, como otras tradiciones, el motivo de la mujer domada, pero de una manera particularísima; lo incorpora totalmente a su personal intención estética y didáctica, lo que desconcierta a quien quisiera ver la expresión ortodoxa del motivo: dice Mario Hernández que “la doma de la bravía, alusión shakespeariana que recorre toda la obra, no llegará nunca a buen puerto, pues la rebeldía de la «violenta» zapatera sigue manteniéndose en pie, por más que sea en clave tragicómica”²⁸; y tiene razón, la obra de Lorca no llega a ese puerto pues no lo busca, aunque mantiene el motivo del engaño y discute el fundamento ideológico del control femenino personalizado en el Alcalde. Lorca es crítico respecto a más de un valor consagrado por la cultura castellana del dominio; así como se burla del control masculino de la mujer, se burla también del sentido español del honor, como apunta Barry E. Weingarten: “la participación del zapatero en la insurrección filipina... [fija] la fecha de la pieza en una época en que el honor nacional había bajado a su nadir, al mismo nivel de la situación del zapatero”²⁹.

Frente a la soberbia actitud del mancebo de Juan Manuel, o del Petrucho de Shakespeare, el zapatero acepta dócilmente la violencia de su mujer: “yo soy como un perrillo y mi mujer manda en el castillo, ¡pero que mande!, ¡tiene más sentimiento que yo!” (p. 137). Ante la sumisión de la mujer en la comedia shakespeariana o en el ejemplo de Juan Manuel, en *La zapatera* “el hombre tiende a pedir silencio [solamente]; la mujer es quien exige la palabra”, como dice Cifuentes³⁰; se trata, sin lugar a dudas, de la subversión de un modelo de dominación sexual y

²⁷ *La norma y la diferencia*, Universidad, Zaragoza, 1986, p. 67. HEMPEL WIDO también abunda sobre el uso subversivo de motivos tradicionales por parte de Lorca; sobre el motivo central de *La zapatera* y *Perlimplín* dice que “significan, cada una a su manera, lo que podría denominarse una superación del motivo tradicional del amor en la vejez” (“El viejo y el amor: apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca”, en DAVID KOSSOFF *et al.*, eds., *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Itsmo, Madrid, 1986, t. 1, p. 700).

²⁸ Ed. cit., p. 29.

²⁹ “La estética de la farsa violenta lorquiana y el esperpento valleinclinés”, *Hispanic Journal*, 12 (1991), p. 54.

³⁰ FERNÁNDEZ CIFUENTES, *op. cit.*, p. 23.

social. Sin embargo no acude para ello a una visión maniquea, pues al final Lorca dignifica también al marido ridículo porque la farsa no termina con una victoria de la mujer sobre el zapatero o viceversa, sino con la eliminación del maniqueísmo al centro de una aparente continuidad de circunstancias; continuidad que, mirando con cuidado, es mucho más dinámica de lo que aparenta y oculta entre sus pliegues la naturaleza contradictoria de las emociones humanas vinculadas al amor.

Tanto en Juan Manuel, Shakespeare o Lorca, el objetivo de los personajes masculinos ha sido el de transformar a la mujer, lograr comportamientos opuestos a los que le venían caracterizando. De esta manera, tal como la mujer brava del ejemplo impone silencio a sus parientes, que han esperado toda la noche fuera del aposento nupcial temerosos de ver muerto al novio: “¡Locos, traydores!, ¿qué fazedes? ¿Cómomo osades llegar a la puerta nin hablar? ¡Callad, sinon todos, también vós commo yo, todos somos muertos! // Quando todos esto oyeron, fueron marabillados”³¹, así la zapatera defiende a su marido ausente regañando al zapatero disfrazado: “Haga el favor de guardarse la lengua en el bolsillo. Nadie le ha dado permiso para que dé su opinión” (p. 117). Sin embargo, hay mucha distancia desde la descripción que de la zapatera hace el “Autor”, tan apologética: “y no se extrañe el público si aparece violenta o toma actitudes agrias, porque ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca, y lucha con la fantasía cuando esta se hace realidad visible” (p. 46), a la misoginia de los personajes de Shakespeare: “¿Queréis, Petrucho, que os hable sin rodeos? Tengo una mujer fea y salvaje que proponeros. En nada me agradeceréis esta oferta, y sin embargo, os aseguro que la mujer en cuestión es rica, muy rica... pero os aprecio mucho para que desee veros casado con ella”³². Lo mismo frente a la descripción de la mujer brava del ejemplo de Juan Manuel:

En aquella villa misma, avía otro omne muy más onrado et más rico que su padre, et avía una fija non más, et era muy contraria de aquel mançebo; ca quanto aquel mançebo avía de buenas maneras, tanto las avía aquella fija del omne bueno malas et revesadas; et por ende, omne del mundo non quería casar con aquel diablo³³.

³¹ DON JUAN MANUEL, *op. cit.*, p. 192.

³² Trad. cit., p. 30.

³³ Ed. cit., p. 188.

En la obra de Lorca el zapatero se ha ido de casa “porque vamos a ver: ¿soy capaz de domarla? No, porque con esa sangre de toro que tiene me echa al suelo en cuanto me ponga una mano encima” (pp. 77-78). Sin embargo, su estrategia es al final efectiva: el hombre encuentra la verdad del sentimiento de su esposa, su amor contradictorio, y no por vía de la violencia sino del enmascaramiento, del arte, pues ha vuelto disfrazado de titiritero y ha contado la farsa de su propia historia para llegar a la verdad. Al final, aunque la situación aparentemente no cambia, cuando el viejo zapatero se reintegra a su condición marital, lo hace con alegría; la zapatera, en cuanto lo ha descubierto vuelve, extrañamente feliz, a quererlo con sadismo: “¡Corremundos! ¡Ay, cómo me alegra que hayas venido! ¡Qué vida te voy a dar!... ¡Ni la Inquisición! ¡Ni los templarios de Roma!” (p. 139). El premio de la paciencia y el arte del zapatero no ha sido, finalmente, el dominio, la transformación o la liberación, sino la certeza del amor.

RAMÓN MANUEL PÉREZ MARTÍNEZ

El Colegio de México

RECEPCIÓN Y REPERCUSIÓN DE LA POESÍA
DE FEDERICO GARCÍA LORCA
EN LA POESÍA NORTEAMERICANA DEL S. XX:
EL CASO DE *POETA EN NUEVA YORK*¹

Al abordar el estudio de la repercusión de Federico García Lorca en el panorama cultural y literario norteamericano nos encontramos con varias fases o momentos diferenciados. La muerte del poeta granadino, sin duda alguna, supone un punto de inflexión a este respecto, aunque algo de su obra ya se conocía en el ámbito anglosajón antes de esa fecha. Sin embargo, las traducciones que habían ido apareciendo a uno y otro lado del Atlántico, lo habían hecho de forma aislada y gradual. Fue J. B. Trend el primero en reseñar –y en términos muy elogiosos– una obra de Lorca en el extranjero. El artículo, titulado “A poet of Arabia”, apareció el 14 de enero de 1922 en la revista *The Nation and Athenaeum*, de Londres (pp. 594-596)². Pero esta primera noticia sobre la obra lorquiana es, como decía, un caso aislado. En cuanto a las traducciones, habrá que esperar hasta 1929 cuando, ya Lorca en Nueva York, se publiquen dos de sus poemas –“Ballad of Preciosa and the Wind” (“Preciosa y el aire”) y “Ballad of the Black Sorrow” (“Romance de la pena negra”)– traducidos por Daniel Solana, en la revista neoyorquina *Alhambra* 1, 3 (Agosto 1929)³. Dos años más tarde, “The Martyrdom of Santa Olalla” –en traducción de Thomas McGervy– aparece en una antología editada por Samuel Putnam titulada *The European caravan*⁴. A partir de esa fecha no tengo noticia de la aparición de ninguna otra traducción poética hasta después de su muerte, aunque, al parecer, durante su estancia en

¹ Dedico estas páginas a Pablo Jauralde, que no llegó a escuchar la comunicación, pero lo intentó.

² Tomo el dato de FEDERICO GARCÍA LORCA, *Libro de poemas*, ed. Mario Hernández, Alianza, Madrid, 2004, p. 21. A su vez, Hernández lo recoge de DANIEL EISENBERG, “*Poeta en Nueva York*”: historia y problemas de un texto de Lorca, Ariel, Barcelona, 1976.

³ Hay dos bibliografías útiles para la época anterior a los años setenta: *Federico García Lorca, An annotated primary bibliography*, ed. F. Colecchia, Garland, New York-London, 1982; y JOSEPH L. LAURENTI y JOSEPH SIRACUSA, *Federico García Lorca y su mundo: ensayo de bibliografía general*, The Scarecrow Press, Metuchen, NJ, 1974.

⁴ Brewer, Warren & Putnam, New York, 1931.

Vermont en casa del poeta norteamericano Philip Cummings, al que había conocido en la Residencia de Estudiantes unos meses antes de su viaje a Nueva York, éste se habría dedicado a traducir su libro *Canciones*, con la ayuda del granadino. Pero esa temprana traducción no se publicaría hasta bien entrados los años setenta⁵. Por último, hay otra publicación que debe interesarnos a este respecto: en 1932 Gerardo Diego publica su célebre antología *Poesía española contemporánea*, en la que aparecen varios poemas de Lorca⁶, y que recibió sendas reseñas de E. Allison Peers y J. B. Trend, ambas muy positivas, en *Bulletin of Hispanic Studies* y *The Times*, respectivamente⁷.

Dejando de lado estas pequeñas —pero importantes— incursiones de la obra lorquiana en el panorama anglosajón parece claro que fue el asesinato del poeta lo que le dio una inusitada proyección internacional, sobre todo por las circunstancias en que se produjo. Tras su muerte⁸ empezaron a sucederse las reacciones de condena dentro y fuera de España⁹ y, lo que ahora nos interesa más, las traducciones de sus poemas. Entre 1936 y 1940 se publicaron unas treinta composiciones en lengua inglesa de libros que ya habían aparecido con anterioridad, e incluso del aún inédito *Poeta en Nueva York*. En 1937 apareció *Lament for the death of a bullfighter, and Other poems in the original Spanish, with English translation*¹⁰,

⁵ KESSEL SCHWARTZ (“García Lorca y Vermont”, *Hispania*, 42, 1959, pp. 50-55) es quien habla de esta traducción, editada, como decía, bien entrados los años setenta: *Songs*, tr. Philip Cummings, ed. Daniel Eisenberg, Duquesne University Press, Pittsburg, 1976.

⁶ GERARDO DIEGO, *Poesía española contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987. Antología que apareció en 1932 y se reeditó con modificaciones, a veces importantes, dos años más tarde. Sobre ella véase GABRIELE MORELLI, *Historia y recepción de la “Antología poética” de Gerardo Diego*, Pre-textos, Valencia, 1997, pp. 297 y 310.

⁷ Véase HOWARD YOUNG, “La primera recepción de Lorca en los Estados Unidos (1931-1941)”, en A. A. ANDERSON (ed.), *América en un poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y la repercusión de su obra en la literatura americana*, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla, 1999, pp. 105-118.

⁸ Sobre este asunto sigue siendo capital el trabajo de IAN GIBSON, *Granada, 1936. El asesinato de Federico García Lorca*, Crítica, Barcelona, 1980.

⁹ Algunas de estas reacciones están recogidas en el citado libro de GIBSON. Véase, especialmente, el cap. 13, titulado “El fusilamiento de García Lorca: Prensa y propaganda desde 1936 hasta la muerte de Franco”, pp. 245-285.

¹⁰ A. L. LLOYD (trad.), *Lament for the death of a bullfighter, and other poems in the original Spanish, with English translation*, Oxford University Press, New York, 1937. Esta antología contiene, además del *Llanto...*, “La casada infiel”, “Preciosa y el

con traducciones de A. L. Lloyd, antología reseñada en varias publicaciones norteamericanas importantes¹¹. También tuvo bastante repercusión la antología *Poems*, con traducciones de Steven Spender y J. L. Gili para la editorial Dolphin, de Londres, publicada de forma prácticamente simultánea en Nueva York¹². Otro libro importante fue *Translations of Hispanic poets*, publicado por la Hispanic Society of America, en 1938¹³. Sin contar las traducciones de poemas sueltos, algunas de ellas firmadas por poetas importantes, como Langston Hughes¹⁴.

Entre todas estas versiones, destaca la labor de Rolphe Humphries, uno de los numerosos intelectuales norteamericanos que se indignaron ante los acontecimientos de 1936, y se implicaron para conseguir el

aire”, “Romance de la Guardia Civil española”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio” y “Martirio de Santa Olalla”.

¹¹ *The Times Literary Supplement* (1 de octubre de 1937); *The Sun Times*, XXX, núm. 71 (4 de octubre de 1937); *The New York Times* (27 de febrero de 1938); W. R. Benet, *The Saturday Review*, 16 (1937), p. 18; Hershell Brickell, *The New York Post* (22 de septiembre de 1937); J. Holmes, *Boston Evening Transcript* (2 de octubre de 1937); Ruth Lechlitner, *The New York Herald Tribune* (7 de octubre de 1937).

¹² STEVEN SPENDER y J. L. GILI (trads.), *Poems*, introd. de Rafael Martínez Nadal, Dolphin-Oxford University Press, London-New York, 1939. DANIEL EISENBERG (*op. cit.*, pp. 68-69) hace una descripción del contenido de esta antología, que también recibió la atención de los medios literarios norteamericanos, con reseñas de Babette Deutch, *The New York Herald Tribune* (octubre de 1939); Horace Gregory, *The Partisan Review*, 7 (1940), núm. 1, pp. 69-72; Rolphe Humphries, *New Republic* (10 de octubre de 1939), pp. 276-277; P.M. Jack, *The New York Times* (3 de septiembre de 1939), p. 2; y María Teresa Babin, *Revista Hispánica Moderna*, 7 (1941), p. 79.

¹³ En el libro aparecen los siguientes poemas de Lorca: “Oil Lamp”, “Capture of Antoñito el Camborio on the Road to Seville” y “Ballada of the Summoned One”, en traducción de R. M. Anderson; “Idyl”, traducido por J. R. Wendell; y “The Guitar”, traducido por E. D. Trapier, en *Translations of Hispanic poets*, Hispanic Society of America, New York, 1938, pp. 155-165.

¹⁴ Langston Hughes (trad.), “San Gabriel”, con una nota sobre Lorca de Federico de Onís [tarjeta de Navidad], J. Weissberger, New York, 1938; A. S. Ferguson (trad.), “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, en *The Aberdeen University Review*, 26 (1939), pp. 112-115 y 215-217; A. S. Ferguson (trad.), “Casida of the Branches”, en *The Aberdeen University Review*, 27 (1940), p. 105; Lloyd Mallan (trad.), “Romance of the Spanish Civil Guard” y “Ballad of the Living Dead”, *Fantasy*, 6 (1939), núm. 3, pp. 53-57; “An Etching of La Petenera”, *New Mexico Quarterly*, 10 (1940), pp. 225-226; “The Little Girl Drowned in the Well, Granada and Newburg” y “City Without Sleep, a Nocturne of the Brooklyn Bridge”, *Fantasy*, 6 (1940), núm. 4, pp. 35-37; Roy and Mary Campbell, “Somnambulist Ballad”, *100 Modern Poems*, Pelligrini & Cudahy, New York, 1939.

apoyo de los Estados Unidos a la República española¹⁵. Su contribución más importante, en términos literarios, fue *...and Spain sings. Fifty loyalist ballads adapted by American poets*¹⁶, una antología de poesía escrita por los republicanos españoles¹⁷, cuyos derechos de autor fueron cedidos al North American Committee to Aid Spanish Democracy. En esta obra, editada en 1937 en colaboración con el eminente profesor sefardí M. J. Bernardete –y dedicada significativamente “To the Spanish People”–, no aparece ningún poema de Lorca, lo cual no resulta muy extraño ya que, al fin y al cabo, –y aunque tal y como explica Ian Gibson¹⁸, Federico era un hombre comprometido ideológica y culturalmente con el proyecto de la II República– su poesía no era “política” en el sentido en que lo eran los poemas traducidos aquí –recordemos que había sido ejecutado en agosto de 1936, nada más comenzar la contienda–. Lo que sí aparece, en traducción del propio Humphries, es el poema “The crime took place at Granada” (“El crimen fue en Granada”), de Antonio Machado, también fallecido al comienzo de la guerra, que con él homenajeaba al poeta granadino y denunciaba su asesinato, ahora en un medio internacional.

Así pues, Humphries –profesor en Amherst College, poeta y traductor– fue, quizá, la persona que con más ahínco apoyó y promovió la publicación de la poesía de Lorca en el extranjero durante los primeros tiempos. Fue él el responsable de una de las primeras traducciones –si no la primera– publicadas tras el fallecimiento del poeta: “Ballad of the Little Death” (“Canción de la muerte pequeña”), aparecida en *The Nation* el 28 de noviembre de 1936¹⁹ y muy probablemente tomada de la

¹⁵ D. EISENBERG, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶ *...and Spain sings: Fifty loyalist ballads adapted by American poets*, eds. M. J. Benardete & Rolphe Humphries, The Vanguard Press, New York, 1937. Entre los poetas norteamericanos a los que hace referencia el subtítulo se encuentran figuras como William Carlos Williams, Edna St. Vincent Millay, Muriel Rukeyser y el propio Humphries.

¹⁷ En la antología hay poemas firmados por Alberti, Arturo Serrano Plaia, Miguel Hernández, José Moreno Villa, José Herrera Petere, Francisco Giner, Vicente Aleixandre, José Bergamín, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, o Rosa Chacel, entre otros.

¹⁸ Véase IAN GIBSON, *Granada 1936...*

¹⁹ Rolphe Humphries (trad.), “Ballad of The Little Death”, traducción al inglés de “Canción de la muerte pequeña”, *The Nation*, 143 (28 de noviembre de 1936), p. 35. Referencia tomada de JOSEPH L. LAURENTI y JOSEPH SIRACUSA, *op. cit.*, p. 102. Howard Young también alude a esta traducción en el artículo citado y añade: “«Canción de la muerte pequeña» anticipa la gran ola de interés que va a esparcirse en Europa y América durante los [años siguientes]”, p. 111.

versión de la antología de Gerardo Diego, a la que ya me he referido. A parte de este poema, en el período comprendido entre 1936 y 1940, Humphries realizaría varias traducciones más²⁰, convencido como estaba de la necesidad de dar a conocer la obra de Lorca en el ámbito anglosajón.

En este pequeño recorrido histórico el siguiente paso sería la publicación en 1940 de la primera edición bilingüe de *Poeta en Nueva York*. Ángel del Río, en el brillante prólogo que aparece al frente de la edición de 1955, señalaba:

The tragic death of the poet, the defeat of the Spanish Republic and the shadow of war extending over the planet conditioned critic and reader alike to see in these turbulent pieces something more than meaningless jabber... But it was probably not until the appearance of the book in English... in the excellent translation of Rolphe Humphries, that the true meaning of Lorca's vision, together with its poetic quality, began to be recognized²¹.

Su muerte, así como las circunstancias en que se produjo, convirtieron a Lorca en un símbolo de la lucha republicana y parece claro que otro tanto ocurrió con *Poeta en Nueva York*, que tras el asesinato del poeta se había convertido en un arma de primer orden²². El contexto político y el

²⁰ "Son of Negroes in Cuba", *Living Age*, 359 (1940), p. 95; "Two poems: «Walking Asleep» & «The Interrupted Concert»", *Kenyon Review*, 1, (1939), núm. 2, pp. 144-147; "Ballad of the Moon", *The New Republic*, 89 (27 de enero de 1937), p. 382; "Rider's Song" y "Little Ballad of the Three Rivers", *Poetry*, 50 (1937), núm. 1, pp. 8-9; "Five songs of Federico García Lorca" [comprende: "Seville", "The Guitar", "Dry Land", "The Dagger" y "And After"], en *The New Republic*, 86 (1938), núm. 1239, p. 100. EISENBERG, *op. cit.*, pp. 46-47, n. 45, hace una relación de los poemas traducidos. Véase también nota 46.

²¹ ÁNGEL DEL RÍO, "Poet in New York: Twenty-Five years after", en F. G. L., *Poet in New York*, tr. Ben Belitt, introd. Á. del Río, Grove, New York, 1955, pp. ix-x.

²² Juan Larrea, en una carta a Mario Hernández fechada en Córdoba (Argentina) en diciembre de 1979, explicaba: "*Poeta* era una joya, un ascua viva, a la vez que un arma de fuego espiritual perteneciente a la emigración que, con su Gobierno al frente y la mayoría de sus poetas, pretendía continuar la lucha de la sangre vertida, sacramentada poéticamente por la de Federico". Texto citado en "Significado histórico e historia editorial de *Poeta en Nueva York*", fotocopia de las palabras leídas por Mario Hernández en la Residencia de Estudiantes el 8 de febrero de 1999, con ocasión de la presentación de una edición de *Poeta en Nueva York*.

panorama internacional favorecieron la publicación de la obra, que, como enseguida veremos, no estuvo exenta de problemas. Por ello, antes de comentar las tres traducciones a las que me voy a referir, trataré de resumir —en la medida de lo posible— la historia del texto que dio lugar a las dos primeras ediciones y que más tarde desapareció durante más de medio siglo²³.

En la primavera de 1936, poco antes de marcharse a Granada, Lorca entregó a José Bergamín —que dirigía las Ediciones de Árbol, de la revista *Cruz y Raya*— el original que serviría como base para la edición del libro, de la que, a decir del propio editor, ya habían hablado con cierto

²³ La bibliografía sobre el original que Lorca entregó a Bergamín para editar *Poeta en Nueva York* es abundante y compleja como para referirme a cada una de las obras, artículos y estudios que se han escrito a lo largo de 60 años, en los que se intentaba dilucidar el paradero de dicho original y se conjeturaba sobre su contenido, estructura, etc. Sin embargo, no puedo dejar de citar algunas de las referencias más importantes: ANDREW ANDERSON, “The evolution of García Lorca’s Poetic Projects 1929-1930 and the textual status of *Poeta en Nueva York*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1983), 221-246; “*Poeta en Nueva York, una y otra vez*”, *El Crotalón*, 2 (1985), 37-51; “Las peripecias de *Poeta en Nueva York*”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, núms. 10-11 (febrero de 1992), 97-123; NIGEL DENNIS, “On the first edition of Lorca’s *Poeta en Nueva York*”, *Ottawa Hispánica*, 1 (1979), 47-83; *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*, Sociedad Menéndez Pelayo, Santander, 2000; GONTZAL DÍEZ, “Nigel Dennis anuncia la recuperación del manuscrito de *Poeta en Nueva York*”, *La Verdad*, Murcia, 27 de marzo de 1998, p. 57; DANIEL EISENBERG, *op. cit.*, 1976; “Nuevos documentos relativos a la edición de *Poeta en Nueva York* y otras obras de García Lorca”, *Anales de Literatura Española*, Alicante, 5 (1986-87), 67-107; *Poeta en Nueva York. Con cuatro dibujos originales, poema de Antonio Machado*, pról. J. Bergamín, Séneca, México, 1940; EUTIMIO MARTÍN, Pról. a la ed. cit.; *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 1987; MARIO HERNÁNDEZ (ed.), *Poeta en Nueva York*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987; *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas: Manuscritos neoyorquinos*, ed. introd. y notas de M. Hernández, Tabapress, Madrid, 1990; MIGUEL GARCÍA-POSADA, “El largo viaje de unas copias”, *El País*, 28 de diciembre de 1999; *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Akal, Madrid, 1981; LOURDES GÓMEZ, “La familia de Lorca lucha legalmente por recuperar el manuscrito de *Poeta en Nueva York*”, *El País*, 28 de diciembre de 1999; EUTIMIO MARTÍN, “¿Existe una versión definitiva de *Poeta en Nueva York*, de Lorca?”, *Ínsula*, 1972, núm. 310, pp. 1, 10; *Contribution à l'étude de cycle new-yorkais de Federico García Lorca: “Poeta en Nueva York”, “Tierra y luna” et autres poèmes*, tesis, Poitiers, 1974; CHRISTOPHER MAURER, “En torno a dos ediciones de *Poeta en Nueva York*”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9 (1985), 251-256; ANDRÉS TAPIA, “*Poeta en Nueva York*. La letra en disputa”, *El Ángel*, supl. de *Reforma*, México, núm. 321 (2 de abril de 2000), 4-5.

detalle²⁴. Con el estallido de la guerra, la actividad de la editorial se paralizó, ocupado como estaba Bergamín en otros menesteres²⁵, y el proyecto de editar el libro quedó truncado. Un par de años después, en el verano de 1938²⁶, se presenta la oportunidad de publicar una edición bilingüe de la obra en la capital francesa, donde Bergamín ocupaba el cargo de “Agregado cultural libre” en la Embajada Española²⁷. El original lorquiano no tenía las características necesarias para mandarlo directamente a la imprenta²⁸—estaba constituido por páginas mecanografiadas, recortes de periódicos y varias páginas manuscritas, con la difícil letra del poeta—, de modo que, al poner en marcha la preparación de esta edición, se hicieron dos copias que, en buena lógica, serían exactamente iguales. El poeta Juan Larrea—también amigo de Lorca y compañero de Bergamín en la Delegación Cultural de París, entre 1937 y 1939—, se habría encargado de revisar y corregir una de ellas para la impresión de la proyectada edición²⁹. Sin embargo, el nuevo proyecto de publicar el

²⁴ Véase la entrevista que Eutimio Martín le hizo a Bergamín el 20 de noviembre de 1978, recogida en su edición de 1981, pp. 27-44 (véase nota anterior).

²⁵ ANDREW ANDERSON, en “Las peripecias de *Poeta en Nueva York*”, hace un repaso bastante detallado de los movimientos de Bergamín durante la guerra y en los años inmediatamente posteriores.

²⁶ El 8 de julio de 1938 aparece en la primera plana del semanario francés *Vendredi* un artículo de Bergamín titulado “Souvenir de Federico García Lorca. Un poète à New-York”, del cual se deduce que en esa fecha ya había recuperado el manuscrito. Es MARIO HERNÁNDEZ quien cita este artículo en *Poeta en Nueva York*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1987 y también en su edición, ya citada, de 1990, pp. 19 y 22.

²⁷ En “Las peripecias...”, p. 103.

²⁸ CHRISTOPHER MAURER explica en su introducción a *Poet in New York* (Farrar, Straus & Giroux, New York, 1988, p. 259) las características de los originales de Lorca y su modo de prepararlos: “In preparing his poems for publication Lorca was both painstaking and unmethodical. He sometimes gave away the autograph manuscript without making a copy, and he often relied on others to type his manuscripts or prepare handwriting fair copies. He did not always check the fair copies against the originals, and more than once he gave the latter to the typist (usually a friend, rather than a professional copyist) as a reward”.

²⁹ Véase la carta de Juan Larrea enviada a Mario Hernández el 7 de mayo de 1979 y recogida en la edición de 1990, p. 23, en la que queda claro que el manuscrito se transcribió en París y que fue él el encargado de la corrección ortotipográfica de una de esas copias. NIGEL DENNIS, por su parte, se refiere a la posibilidad de que no se hiciesen más que dos copias y que una de ellas fuese

libro también fracasa³⁰. Al trasladarse Bergamín a México, como Presidente de la Junta de Cultura Española, se lleva consigo el original y las dos copias, una de ellas ya corregida por Larrea. En el marco de esa Junta, se creará la editorial Séneca, que empezará a funcionar en enero de 1940. Por fin, Bergamín encuentra las condiciones adecuadas para sacar a la luz *Poeta en Nueva York*. En agosto de 1939 surge la posibilidad de colaborar con W. W. Norton, editor neoyorquino a quien la posibilidad de publicar una edición bilingüe le parece muy interesante, y los dos se ponen de acuerdo para que sendas ediciones vean la luz casi de forma simultánea. Con este propósito, Bergamín envía a Rolphe Humphries, que será el encargado de traducir los poemas de la edición de Norton, una de las copias realizadas en París. Cabe suponer, a juzgar por la versión del poema a que ha dado lugar, que se trataría de la copia no corregida por Larrea. Las personas encargadas de la edición norteamericana, previsiblemente, menos seguras de su conocimiento del español, apenas habrían intervenido en el texto. Bergamín —o sus colaboradores—, por su parte, habrían llevado a cabo una labor, no sólo de corrección orto-tipográfica del texto (de la que, como hemos dicho, se habría encargado Larrea en París), sino de edición propiamente dicha³¹. Esto explicaría razonablemente las diferencias que encontramos al comparar estas dos primeras ediciones³² que, finalmente, aparecieron en 1940, en México: Séneca y Nueva York: Norton, con pocas semanas de diferencia³³.

la copia a carbón de la anterior (*Vida y milagros...*, pp. 33-34).

³⁰ El proyecto, una vez más, no se llevó a cabo y la edición francesa no aparecería hasta diez años después: FEDERICO GARCÍA LORCA, *Le poète à New York. Avec l'Ode à Federico García Lorca de Pablo Neruda*, ed. bilingüe, trad. par Guy Lévis-Mano, dessins de Lorca, GLM, Paris, 1948.

³¹ Bergamín lo dice claramente, e incluso hace especial hincapié en este punto en la entrevista que le hizo Eutimio Martín el 20 de noviembre de 1978. Lo que hizo Bergamín, o quienquiera que estuviera encargado de esa tarea en Séneca, seguramente era lo que el propio Lorca esperaba de su editor: no se limitó a publicar el texto, digamos, en bruto, sino que lo editó —en el sentido de *editor*, no solo de *publisher*— teniendo en cuenta, supongo, lo acordado con el autor.

³² MARTÍN fue el primero en señalar estas diferencias en su artículo “¿Existe realmente un versión definitiva de *Poeta en Nueva York*?”, ya citado.

³³ Una vez realizadas las dos ediciones, no se vuelve a saber del manuscrito hasta que, a mediados de los años noventa, la familia de Lorca se entera de que lo tiene Manuela Saavedra, quien no se decide a venderlo hasta 1999, en que la obra aparece en el catálogo de una subasta en Christie's, de Londres. Al

Dejando a un lado la historia del manuscrito, centrémonos ahora en la primera de las ediciones para ver cómo afecta todo esto a los textos propiamente dichos, a las traducciones. Rolphe Humphries, a quien ya hemos aludido, fue uno de los responsables de que W. W. Norton—editor neoyorquino— se decidiera a publicar un libro que, pese a su importancia, no le iba a dar dinero. Al igual que Humphries, Warder W. Norton también estaba relacionado con los círculos pro-republicanos³⁴, de manera que cuando Humphries le escribe proponiéndole la publicación de una antología de poemas lorquianos en la que ha estado trabajando, recibe la propuesta con interés. Humphries empieza a trabajar en la traducción de los poemas pero en 1939, y aunque el proyecto estaba muy avanzado, Norton decide abandonarlo, al menos temporalmente³⁵. Sin embargo, poco más de una semana después de escribir la carta a Humphries, el 29 de agosto, el editor recibe otra de José Bergamín³⁶ en la que le ofrece la posibilidad realizar una edición bilingüe de *Poeta en Nueva York*, que aparecerá, finalmente, el 24 de mayo de 1940, tres semanas antes que la edición mexicana³⁷. Además de la importancia que confiere a esta edición el hecho de ser la primera, también es relevante por el momento en que se publica, algo de lo que sus editores son perfectamente conscientes. La Guerra Civil española había terminado

enterarse de esta noticia Manuel Fernández-Montesinos decide intervenir y muy poco antes de la hora fijada para la subasta consigue que se retire el manuscrito. El asunto pasa a los tribunales. A partir de ese momento se iniciará un proceso judicial que se resolverá a favor de Manuela Saavedra de Aldama, quien lo sacará nuevamente a subasta en Christie's en junio de 2003. La Fundación Federico García Lorca será la entidad que, finalmente, adquiera la propiedad del original de *Poeta en Nueva York*. Todo este larguísimo proceso lo explica NIGEL DENNIS por extenso en *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca...*

³⁴ MARIO HERNÁNDEZ, ed. de 1987, p. 19.

³⁵ Los motivos de esta decisión están minuciosamente recogidos en el libro de DANIEL EISENBERG, "*Poeta en Nueva York*": historia y problemas de un texto de Lorca, que estudia toda una serie de documentos pertenecientes a los archivos editoriales de Norton, que fueron donados a la biblioteca de la Universidad de Columbia en 1967, así como los papeles Rolphe Humphries, que fueron legados por él a Amherst College, cuya biblioteca adquirió más tarde los papeles de Louise Bogan. En este trabajo Eisenberg extrae de todo ellos las cartas y documentos que tienen que ver con las dos primeras ediciones de *Poeta en Nueva York*, aunque centrándose, claro está, en la neoyorquina.

³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³⁷ *Poet in New York and other poems*, texto en español con traducción al inglés de Rolphe Humphries, W. W. Norton, New York, 1940. En el colofón de la edición de Séneca figura la fecha de 15 de junio de 1940.

con la derrota del bando republicano y estaba a punto de estallar la Segunda Guerra Mundial. Parece claro que el propósito de la publicación de este libro, aparte de literario, era esencialmente político³⁸. La acogida crítica que tuvo esta edición fue bastante buena, ya que aparecieron numerosas reseñas en importantes publicaciones norteamericanas³⁹. Todas las que he leído califican de excelente la labor de Humphries como traductor y la mayoría critican el libro de forma bastante positiva, si bien suelen resaltar el hecho de que los poemas neoyorquinos no muestran lo mejor de Lorca. Algunas de ellas incluso se lamentan, dada la calidad de las traducciones, de que los editores no hayan elegido los poemas más interesantes. A pesar de la buena acogida por parte de la crítica, el libro no tuvo demasiados lectores. Según la correspondencia cruzada entre Norton y Bergamín sobre la cuestión de los derechos de autor, la edición neoyorquina no supuso un gran éxito comercial⁴⁰, lo

³⁸ Así se lo decía Norton a Bergamín cuando éste le reclamó una parte de los derechos de autor: “Es evidente que hemos publicado este libro por razones que no son de orden comercial. Ahora bien, si una publicación de esta clase, que no se hace con el fin de ganar dólares acaba teniendo problemas de «dólares» la cosa es tristísima”, en DANIEL EISENBERG, p. 85.

³⁹ *Boston Evening Transcript* (17 junio de 1940); *Cleveland Open Shelf* (Julio de 1940); Conrad Aiken, *The New Republic*, 103 (1940), p. 309; Louise Bogan, *The New Yorker*, 16 (1940), p. 82; Babette Deutsch, *The New York Herald Tribune* (9 de junio de 1940); Dudley Fitts, *The Saturday Review of Literature* (10 de agosto de 1940), p. 10; E. Jolas, *Living Age*, 359 (1940), pp. 94-95; Charles Poore, *The New York Times* (25 de mayo de 1940), p. 15; W. R. Short, *The Yale Review*, 30 (1940), p. 214; María Teresa Babín, *Revista Hispánica Moderna*, 7 (1941), núms. 3/4, 241-243; Jewel Wurtzbaugh, *Books Abroad*, 15 (1941), 228-229; Lloyd Mallan, *Fantasy*, 7, (1941), núm. 1, 76-77; y Louise Bogan, *Selected criticism: Prose, poetry*, Noonday, New York, 1955, pp. 184-185.

⁴⁰ En julio de 1940 Norton escribía a Humphries que las ventas estaban “estancadas” (EISENBERG, p. 82). Parece que en el primer año esas ventas no llegaron a los 400 ejemplares, mientras que la publicación mexicana había vendido, a decir de Bergamín, cerca de 3000 ejemplares en cuatro meses. La diferencia es grande pero también comprensible, puesto que el libro de Séneca tenía un público que seguramente lo esperaba, especialmente la comunidad de republicanos exiliados, bastante importante en México y en otros países de América Latina, donde Lorca era mucho más conocido y admirado que en Estados Unidos, no sólo por su poesía sino por los grandes éxitos cosechados en el teatro. Norton, por su parte, se enfrentaba a un mercado bastante más limitado, donde el primer reto era dar a conocer al poeta. En una carta fechada el 26 de febrero de 1941 el editor neoyorquino se escribía a Bergamín: “Es de lamentar que nuestra edición de esta obra de Lorca no se venda tan bien como la suya. Pero, por desgracia, así es” (p. 87).

cual no le quita el mérito de ser el libro que realmente dio a conocer a Federico García Lorca en los Estados Unidos, especialmente en los círculos literarios y poéticos de aquellos años, abriendo las puertas a lo que se percibiría como un tipo de surrealismo distinto del francés.

En el año 1955, 25 años después de que Lorca viajase a Nueva York, se publica la segunda traducción completa de *Poeta en Nueva York*⁴¹. Su autor es Ben Belitt, poeta y profesor de Literatura Comparada en Bennington College (Vermont). En su nota del traductor señala la vigencia de un libro como éste para los lectores de las dos Américas y, a juzgar por el éxito que tuvo esta edición, parece que no se equivocaba, pues se hicieron varias reimpresiones. Belitt eligió como modelo el texto español de la edición mexicana⁴², como veremos dentro de un momento. Además de este cambio de fuente, el libro añade a la de Norton un brillante prólogo de Ángel del Río y varios apéndices, entre los que se cuenta una “Cronología Crítica”, con la que Belitt intenta desentrañar la historia textual del original, así como dos ensayos “poco conocidos” en los Estados Unidos, y que serán las primeras noticias que se tengan en Norteamérica sobre la concepción poética de Lorca y su teoría estética⁴³: “La imagen poética de don Luis de Góngora”, cuya lectura —nos dice Belitt— recomienda William Carlos Williams a todos aquellos que escriban poesía, a quienes conmina, además, a guardar las palabras de Lorca en su corazón; el segundo de los ensayos es “Juego y teoría del duende”. A pesar de no ser la primera, esta traducción fue la que tuvo una repercusión mayor en cuanto al número de lectores se refiere. Para hacernos una idea del alcance real de este libro basta con recoger aquí el dato de que en 1957, tan sólo dos años después de su publicación, había llegado a su undécima reimpresión. Sin embargo, la acogida crítica fue mucho más modesta, especialmente si la comparamos con la que obtuvo

⁴¹ *Poet in New York*, trad. Ben Belitt, introd. Ángel del Río, textos en español y en inglés, Grove Press, New York, 1955. (Reimpresión varias veces).

⁴² “I’m grateful to the poet’s brother, Francisco García Lorca, for his assistance in fixing the Spanish text—which in the main accords with the model of the Mexican edition”, en BEN BELITT, “Translator’s Foreword”, traducción de 1955, p. xlii.

⁴³ “Two essays, little known in this country, have also been included in the belief that *Poet in New York* raises aesthetic and compositional problems as dismaying to readers as Lorca’s popular *romances* as his tormented use of the New York scene; and that, for such readers, these days, between jest and earnest, will measure the sources of the poet’s imaginative commitment”, *ibid.*, p. xliv.

la edición de Norton. La bibliografía de Francesca Colecchia⁴⁴ menciona únicamente dos reseñas en las revistas *Commonweal* y *Poetry*. En la primera de ellas, titulada “Spanish Poet in an American Metropolis”, Jack Patterson escribe:

Rolfe Humphries’ pioneering translation of *Poet in New York* (1940) was a fairly literal treatment. This new translation not only can claim, by the inclusion of several poems omitted in the earlier volume, to be the first complete English edition, but it has attempted more than the earlier version-to “re-create” rather than merely translate... Mr. Belitt’s translations read well as English poems, and a reader unfamiliar with the originals might find little to quarrel with; but a reader with even a little Spanish (the Spanish text is given *en face*) may be surprised, and in the case of this reader, at least, a bit annoyed at some of Mr. Belitt’s liberties... With poem after poem, Mr. Belitt achieves brilliant over-all results... but the effect is often marred by a predilection for finding a “poetic” word where Lorca used a simple one; where Lorca is particular and concrete, Mr. Belitt is often general and metaphoric. His taste for turning direct images into metaphors serves to make the poems seem even more abstract than they are... One may even prefer [those changes] but is such an “improvement” proper when it has the effect of distorting, however slightly, the poet’s sensibility? In spite of these strictures, Mr. Belitt has done a remarkable job of turning difficult poetry into English that stands astonishingly well by itself and conveys much of the quality of the original. The reader who knows Lorca will find room for this book on his bookshelf; the reader unfamiliar with this poet will find reading him an experience to which he will return, again and again⁴⁵.

Quizá por estas mismas razones Robert Bly —a quien me referiré más adelante— acusaba, en 1967, la necesidad de que se realizase una buena traducción de *Poeta en Nueva York*: “What we need above all are clear translations of the whole book”⁴⁶. A esta necesidad responderá la edición de Christopher Maurer, con traducciones de Steven White y Greg Simon,

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 151.

⁴⁵ JACK PATTERSON, “Spanish Poet in American Metropolis”, *The Commonweal*, 63 (1955), núm. 3, pp. 67-68.

⁴⁶ ROBERT BLY, *Lorca & Jiménez*, Beacon Press, Boston, 1967, p. 103.

aunque será más de veinte años después⁴⁷. Esta nueva edición tiene la ventaja de ser la última y la más revisada, ya que el texto de origen es el más correcto, sobre todo el de la reedición que se hizo en 1998, en la que se tuvieron en cuenta las lecturas del reaparecido original lorquiano⁴⁸. También es muy importante la labor de los traductores, que actualizan el lenguaje de traducciones anteriores pero manteniéndose fieles al texto original⁴⁹. Además de todo ello, el libro recoge una serie de materiales enormemente interesantes para el estudio de la obra: una magnífica introducción, firmada por Christopher Maurer; algunas cartas escritas por el poeta desde Nueva York y la Habana; una pequeña sección titulada “Notes on the poems”, en la que se refieren los problemas específicos de cada una de las composiciones; por último, y quizá lo más interesante de todo, por tratarse de la primera vez que aparece en inglés, la conferencia recital de Lorca sobre *Poeta en Nueva York*⁵⁰.

Los límites de extensión de un trabajo como éste no nos permitirán valorar detenidamente estas tres traducciones, tarea, acaso, más propia de los estudiosos de la literatura en lengua inglesa. Lo que sí nos interesa y podemos hacer aquí es analizar las diferencias relacionadas con el modelo que se adopta en cada una de ellas, localizando nuestra atención

⁴⁷ *Poet in New York*, ed., introd. y notas de Christopher Maurer; trads. Greg Simon & Steven F. White, textos en español y en inglés, Farrar Straus Giroux, New York, 1988. Reimpresión varias veces y reeditada en Londres (Penguin), 1988, y Nueva York (Noonaday), 1998.

⁴⁸ CHRISTOPHER MAURER, en “Note to the second edition”, lo explica: “When the first edition of this book appeared, the «final» manuscript of *Poeta en Nueva York* seemed to be lost forever. In 1997 it was found in Mexico, and for this edition I have been able to revise the text, for the first time, using a photocopy of that manuscript. The translators modified their text accordingly”, en su ed., ya citada de *Poet in New York*, p. xxxvii.

⁴⁹ En su artículo titulado “Miseria y esplendor en la traducción de *Poeta en Nueva York*”, *BFFGL*, 10/11 (1992), STEPHEN WHITE reflexiona sobre esta cuestión y escribe: “Debido a que es consustancial a toda traducción una inevitable aunque no deseada tendencia a convertirse en obsoleta (sólo con suerte aguantará treinta años), el traductor a menudo se siente arrastrado a modernizar el texto, a asimilarlo debidamente para un público contemporáneo”, p. 38.

⁵⁰ “Lecture: A «Poet in New York», manuscript of the lecture in the archive of the Fundación Federico García Lorca. Madrid, does not appear to me a final draft. This lecture was given in Madrid (March 1932) and repeated in other cities of Spain, Argentina and Uruguay. Lorca had delayed publication of *Poet in New York*, preferring to «make it known in the form of a lecture. I will read the book and analyze it at the same time», *ibid.*, pp. 185-201.

en uno solo de los poemas del libro: “Poema doble del lago Eden”, que nos permitirá comprobar cómo la elección y fijación del texto original repercute en el resultado último de la traducción. “Poema doble...” es la primera de las dos composiciones –la otra es “Cielo vivo”– que constituyen la Sección IV de *Poeta en Nueva York*, titulada “Poemas del lago Eden Mills”. En la siguiente tabla he recogido únicamente las diferencias que constatamos comparando la versión del poema que encontramos en cada una de las tres ediciones bilingües a las que me he referido. Estas variantes, claro está, darán lugar a lecturas distintas y, por tanto, a diferentes traducciones:

	HUMPHRIES (1940)	BELITT (1955)	SIMON & WHITE (1988)
Título	POEMA DOBLE DEL LAGO EDEN	POEMA DOBLE DEL LAGO EDEM	Poema doble del Lago Eden
	DOUBLE POEM OF LAKE EDEN	DOUBLE POEM OF LAKE EDEN	Double poem of Lake Eden
v. 11	bebiendo mi humor de niño pasado	bebiendo mi humor de niño pesado	bebiendo mi humor de niño pasado
	My temper, a child outgrown	drinking the cumbersome humors of childhood,	drinking the humor of the child I was,
v. 14 - 19	Dejarme pasar la puerta / donde Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados. / Dejarme pasar hombrecillos de los cuernos, / al bosque de los desperezos / y los alegrísimos saltos	Déjame pasar la puerta / donde Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados. / déjame pasar, hombrecillo de los cuernos / al bosque de los desperezos / y los alegrísimos saltos	Dejarme pasar la puerta / donde Eva come hormigas / y Adán fecunda peces deslumbrados. / Dejarme pasar, hombrecillos de los cuernos / al bosque de los desperezos / y los alegrísimos saltos
	Let me pass the gate / Where Eve is eating ants / And Adam fertilizes dazzling fish / Let pass the manikins of horn / To the forest where people stretch their arms / And leap in gay abandon	Let me pass by that gate / where Eve gnaws the ant / and Adam impregnates a dazzle of fish. / Give way to me, horned little man, let me pass / to the grove of the loose-limbed / and the outleaping happiest.	Let me pass through the arch / where Eve devours ants / and Adam impregnates the dazzling fish. / Little men with horns, let me return / to the grove of leisure / And the somersaults of pure joy.
v. 24	Pero no quiero mundo ni sueño voz divina	Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,	Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina,

	But I seek no world, I sound no voice divine	But I want neither substance nor shadow, divinest of voices	But I want neither world nor dream, divine voice,
v. 35	pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado	pero sí un pulso herido, que sonda las cosas del otro lado.	pero sí un pulso herido que ronda las cosas del otro lado.
	Buy wounded pulse, sounding the other side.	But only the pulse of a wound that probes to the opposite side.	only a wounded pulse that circles the things of the other side.
v. 48	allí donde *mujen las vacas que tienen patitas de paja	allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje	allí donde mugen las vacas que tienen patitas de paje
	Where cows were lowing, the kind with feet of straw, [v. 47]	where the cows with an equerry's forefoot sometime were heard,	where cattle with little feet of a page bellow

Como se puede ver en el cuadro, en el verso 11, Belitt difiere de los otros editores prefiriendo “bebiendo mi humor de niño *pesado*” a la variante “bebiendo mi humor de niño *pasado*”, que parece la correcta, ya que encaja mejor en el contexto del poema. Esta lectura, tomada directamente de la Séneca, se debe, en mi opinión, a un error de edición. Quien revisó el texto, una vez transcrito debió de pensar que se trataba de una errata y lo modificó, quizá guiado por la lectura del manuscrito, que resulta poco clara. El resto de los testimonios conservados del poema leen “pasado”.

En la siguiente estrofa, hay tres variantes que se relacionan entre sí y que se deben a una incoherencia en el manuscrito, motivada, seguramente por un despiste de Lorca al copiar el poema. En el verso 14, la lectura de Humphries –que C. Maurer repite en la edición de 1988 y corrige en la de 1998–, “dejarme”, resulta excesivamente coloquial, pues utiliza el infinitivo como imperativo. Sin embargo, Belitt, siguiendo nuevamente la lectura de Séneca, respeta lo que aparece en el manuscrito, donde claramente leemos “*dejame”, sin tilde, lo cual no resulta extraño teniendo en cuenta los usos ortográficos del poeta⁵¹. La solución no está clara, e implica la consideración conjunta del verso 17; el principio de ambos versos ha de ser el mismo, pues se trata de los dos términos de un procedimiento anafórico. Decía que en el manuscrito leemos “*Dejame pasar”, en los dos versos, sin embargo, esta lectura plantea el problema de que en el verso

⁵¹ CHRISTOPHER MAURER se refiere a esto en la edición de 1988, p. 259: “His punctuation was idiosyncratic and his copyist were sometimes unable to decipher his handwriting or determine exactly what the poet himself had struck out or modified in the text”.

17 no tiene sentido porque la secuencia va seguida de un vocativo plural: “Déjame pasar, hombrecillos de los cuernos”. Esto carece de sentido a no ser que entendamos “hombrecillos de los cuernos” como complemento directo, lo que parece un tanto absurdo. De las posibles opciones para subsanar esta situación, quizá la menos mala sea la de mantener “Déjame” en los dos versos (14 y 17) y modificar el verso 17: “Déjame pasar, hombrecillo de los cuernos”⁵² ya que considero más probable que el poeta se confundiera y escribiese “hombrecillos” en lugar de “hombrecillo”. Esto vendría avalado por el hecho de que en los dos testimonios primitivos del poema leemos “hombrecillo”⁵³. En cualquier caso, no hay manera de saber cuál era la intención de Lorca, y todo esto no son más que conjeturas, pero es necesario modificar el texto original, en uno u otro sentido, pensando en la coherencia sintáctica del poema.

La variante del verso 24 tiene que ver exclusivamente con el hecho de que la transcripción del original se hizo en Francia, en una máquina de escribir que no tenía ñ. Así habría quedado en la copia sin revisar que probablemente enviaron a Humphries. Por ello mantiene “sueno” y traduce el verso en consecuencia, convirtiendo “Pero no quiero mundo ni sueño, voz divina” en “But I seek no world, I sound no voice divine” que, literalmente, sería algo así como: “Pero no quiero mundo, no *sueno voz divina”.

En el verso 35 encontramos otra de las lecturas que ha dado más problemas a la hora de establecer el texto. Humphries y Belitt leen “un pulso herido que *sonda* las cosas del otro lado”, mientras que Maurer corrige y da “un pulso herido que *ronda* las cosas del otro lado”. Esta diferencia podría deberse a una mala lectura por parte de quien transcribió el original de Lorca —donde no se ve muy bien si se trata de una *s* o una *r*—, de ahí que las copias que sirvieron como base a las dos primeras ediciones, muestren el mismo error. El que la lectura buena sea “ronda” viene apoyado por el hecho de que, “sonda” es una palabra extraña en el

⁵² Ésta es la solución que adopta EUTIMIO MARTÍN en la edición citada.

⁵³ El poema apareció publicado una vez en vida de Lorca en la revista *Poesía* (I, núms. 6/7, octubre-noviembre, 1933, pp. 26-28). Más tarde, esta versión pasó a formar parte de la edición Séneca en su sección de “Variantes”. Antes de eso, cuando Lorca recaló en Cuba después de su viaje a Nueva York, entregó a Juan Marinello una copia del poema para su publicación en *Revista de Avance*. Sin embargo nunca se publicó y Marinello lo recoge en su libro *Lorca en Cuba*, Belic, La Habana, 1965.

vocabulario lorquiano, al contrario de lo que ocurre con “ronda”⁵⁴. Además, las dos versiones primitivas del poema, una de las cuales fue publicada en vida de Lorca y más tarde recogida en el apartado de variantes de Séneca, confirman esta lectura. Lo lógico es, pues, pensar que Maurer corrige con acierto.

Por último, en el v. 48 aparecen dos variantes más. La primera, “*mujen” en la edición de Norton y “mugen” en las otras dos, se debe, como ocurría en el caso de “sueno” por “sueño”, a que la copia que recibe Humphries no estaba revisada. El manuscrito nos hace pensar que, a pesar de que parece leer “mugen”, en la parte superior izquierda de la *g* hay un puntito. Esto habría motivado que el copista se equivocase y cometiera esta falta de ortografía que a Humphries, comprensiblemente, también se le pasó.

Al final de este mismo verso, encontramos la última lectura en la que las tres ediciones difieren. La edición de Norton lee “paja” donde las otras dos recogen “paje”. No se trata de una diferencia excesivamente relevante. Sin embargo, yo me quedo con “paje”, que es lo que figura en el manuscrito y en los testimonios primitivos del poema.

Como hemos visto, las variantes de la edición de Norton –tomada de la copia no revisada del manuscrito de Bergamín– se deben a errores propios de un texto sin editar, ya que son, básicamente ortográficos. Sin embargo, las lecciones incorrectas de Belitt se deben a que este sigue fielmente la edición de Séneca y repite, por tanto, sus errores. La edición de Christopher Maurer, por su parte, es más cuidadosa con el texto, aunque las decisiones que toma son, en ocasiones, discutibles.

Todo esto, que no es sino un mínimo ejemplo de la dificultad y los problemas que acarrea la traducción poética, especialmente si se trata de un libro tan complejo en su contenido y su historia textual como *Poeta en Nueva York*, hace patente la necesidad de establecer previamente el texto de forma rigurosa y coherente, por medio de ediciones en las que se comparen los distintos testimonios, tratando de establecer el texto más correcto. Lamentablemente, en el caso de un libro tan importante como éste, aún no contamos con una edición crítica definitiva. Sin embargo, y a pesar de los pequeños e inevitables defectos propios de la traducción, con la consiguiente pérdida que suponen, la labor de quienes firman las traducciones es encomiable y valiosa, ya que ha permitido que la obra de Lorca, como la de otros escritores, traspase las barreras lingüísticas

⁵⁴ A decir de MARIO HERNÁNDEZ en F. G. L., *Antología poética*, Alce, Madrid, 1978.

—bastante más importantes en la época que en la actualidad— llegando a un público mucho más amplio y a lectores que, de otro modo, difícilmente hubiesen conocido los textos del poeta granadino. *Poeta en Nueva York*, muy especialmente, pero también otras obras de Lorca, tuvieron una repercusión considerable en ciertos poetas norteamericanos que se estaban formando como tales a finales de la década de los cuarenta y primeros cincuenta. En estos años surge en la poesía norteamericana un movimiento denominado *subjetivismo*, en torno a la revista *The Fifties*, fundada por Robert Bly⁵⁵. A esta corriente pertenecerán también autores como James Wright, Robert Kelly, o Jerome Rothenberg, aunque la revista reuniría a otros muchos poetas interesados en el uso de la imagen⁵⁶. Estos poetas reaccionan, como la mayor parte de los grupos de la época, contra el imperante modernismo de T. S. Eliot y sus epígonos, volviendo su mirada hacia otras tradiciones poéticas, entre ellas, la europea. Rothenberg explica cómo Lorca fue “el primer poeta que abrió su mente a la poesía de la Europa contemporánea”. “Lorca fue el primero —continúa—, y fue de Lorca, más que de cualquier otro, de quien tomé la idea de una composición a través de imágenes (a través de cargadas asociaciones y disociaciones) que luego denominé «imagen profunda»⁵⁷. Por medio de esa “imagen profunda”, no sólo rechazan el racionalismo y la tendencia de Eliot hacia la abstracción, sino que se oponen, asimismo, a una sociedad opresivamente capitalista y, en

⁵⁵ “At the close of the 1950s—a quiescent decade in American life—a couple of young Minnesota poets named Robert Bly and Bill Duffy decided to shake things up with a new literary magazine designed to castigate the cultural establishment for what they considered its complacency and arrogance, while publishing the work of unrecognized poets they felt the public should be reading. Bly and Duffy used their magazine, *The Fifties*, to oppose and expose what they saw as the impersonal irony and formalism of American poetry in the post-T.S. Eliot era. Duffy left the magazine after a year and a half to pursue a career as a high school teacher, but Bly remained as its editor, changing its title to first *The Sixties* and then *The Seventies* with each new decade. By the time the magazine ceased publication in the 1970s, he had established a reputation as one of the leading poets of his generation”, en RICHARD BRODERICK, “The Loft Revives *The Fifties*”, *Poets & Writers Magazine* (Jan-Feb 2002, New York), www.pw.org/mag/newsbroderick0201.htm.

⁵⁶ El número 5/6 de la revista madrileña *Trece de Nieve*, fechado en 1973, es un monográfico dedicado a la poesía norteamericana de esta época (1950-1970), en el que Kevin Power hace un interesante recorrido por los movimientos poéticos más importantes que se desarrollaron en estos años. Las páginas 65-68 están dedicadas concretamente a “Bly, Wright y el subjetivismo”.

⁵⁷ JEROME ROTHENBERG, “Algunas palabras por y para García Lorca en el quincuagésimo aniversario de *Poeta en Nueva York*”, *BFFGL*, 10/11 (1992), 59-61.

su opinión, excesivamente industrializada. No es de extrañar, por tanto, que *Poeta en Nueva York* supusiera para ellos un gran descubrimiento. Es interesante la honda impresión que el libro neoyorquino causó en algunos de estos poetas norteamericanos, que vieron en sus páginas un modo de expresar sus emociones con una voz renovada y a través de imágenes que, si bien llevaban escritas casi veinte años, seguían siendo ejemplo de modernidad y una manera de plasmar en los poemas su particular visión de la realidad en unos años de gran movimiento social y político en los Estados Unidos. También eso cabía en los poemas del granadino, ya que la angustia vital y el sufrimiento presentes en el libro no es exclusiva del poeta sino que se extiende a toda una sociedad, a una época.

Aunque no pertenece estrictamente a este grupo, Philip Levine, otro de los poetas que empezaron su carrera literaria en torno a los años sesenta, señala también esta cualidad de las composiciones de *Poeta en Nueva York*, y admite de forma totalmente abierta la influencia de Lorca en su propia obra:

En el invierno de 1953 yo trabajaba en... una fábrica de Detroit... Era un humillado esclavo asalariado empleado por una empresa a la que odiaba... Era un mundo contra el que había que luchar con toda la elocuencia y furia de la que un poeta pudiera disponer. Y entonces, por uno de esos mágicos golpes de suerte... leí:

Yo denuncio a toda la gente
que ignora a la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones...

Conocía a García Lorca sólo como el autor de “poemas gitanos”, como escritor de preciosos, exóticos poemas que me decían muy poco. Pero ahora, la tarde de un sábado se convirtió en un milagro. De pie, frente a las estanterías de la biblioteca de la Universidad de Wayne, temblándome en las manos, leí mi vida en sus palabras. ¿Cómo pudo este extraño andaluz... llegar a comprender mi vida? ¿Cómo había dominado el lenguaje de mi rabia? Este poeta de gracia y cante hondo había recogido mis emociones de una forma que yo nunca había podido hacerlo y, de pronto, me abrió la puerta hacia una manera de hablar de mi propia vida⁵⁸.

⁵⁸ PHILIP LEVINE, “*Poeta en Nueva York* en Detroit”, *BFFGL*, 10/11 (1992), 53-58.

En “*Poeta en Nueva York en Detroit*” nos explica, a través de su propia experiencia, que la visión lorquiana no es una mera alucinación surrealista, sino que refleja una realidad que otros también percibirían a través de sus palabras.

ELENA PERULERO PARDO-BALMONTE

Universidad Autónoma de Madrid

MÍSTICA E INTERTEXTUALIDAD: LA ESTÉTICA PARADÓJICA DE JUAN GOYTISOLO

INTRODUCCIÓN A LA PROBLEMÁTICA: DEL COMPROMISO CON
EL LENGUAJE AL PROBLEMA DE LA INEFABILIDAD

Los lectores de Juan Goytisolo lo saben, a partir de *Señas de identidad* (1966), el escritor se propone modificar las coordenadas de su programa estético y abandonar el compromiso socio-político característico del “realismo crítico” por un compromiso más radical y, según explica, más propio del escritor: el compromiso primordial con el lenguaje. Paralelamente a esta declaración de intenciones, de la que deja constancia en los ensayos posteriormente recogidos en *El furgón de cola* (1967)¹, las novelas del autor –pese a que esto no fuera forzoso– dan testimonio, efectivamente, de un cambio sensible y decisivo que, sumariamente, puede cifrarse en una composición más compleja, mucho más compleja, del relato.

Señas de identidad introduce así un personaje focalizador, cuyos esfuerzos de memoria constituyen el prisma difractante de la realidad y justifican la configuración no-lineal del relato. *Reivindicación del conde don Julián*, en 1970, refuerza tal instancia intermedia de relativización: el relato ya se configura enteramente a través del prisma de la conciencia de un protagonista narrador y la historia pasa a depender absolutamente de las particularidades de su discurso. La novela no se presenta como representación del mundo sino como representación de una *visión* del mundo (enfermiza, además, y obsesiva), la visión del protagonista narrador. La *Reivindicación del conde don Julián* trueca, pues, las normas miméticas objetivistas por las de una mimesis de la subjetividad, y su relato se configura según las pautas aleatorias propias de los relatos subsumidos bajo el lema tipológico del *stream of consciousness*. *Juan sin tierra*, la novela siguiente, en 1975, tercer acto de la gran trilogía del autor, no da un paso más, sino que propone otra manera de conceder mayor protagonismo al relato que a la historia que éste plasma, mediante la integración en la diégesis de un personaje escritor –a la manera de la novela humorística inglesa del siglo XVIII, como Sterne la ilustró– que exhibe y explicita hasta la saciedad lo relativo y anecdótico que puede ser lo que se cuenta –la historia– y cuán primordial y absoluta es la realización lingüística, la

¹ Especialmente “Literatura y eutanasia”.

escritura, la enunciación, en tanto actividad autotélica. La desinstrumentalización del lenguaje es, pues, el gran asunto del narrador-escritor en *Juan sin tierra*, pero se da la paradoja del relato general, que engloba al narrador-escritor, y que no es sino lenguaje instrumentalizado para la afirmación, defensa e ilustración de una concepción no-instrumental del lenguaje.

El programa estético de Juan Goytisolo, tal y como se desprende de sus textos narrativos, choca con una contradicción, y ofrece el patético espectáculo de un desgarrón entre la imposibilidad de un lenguaje puro y autotélico, endógeno, centrípeto, y la necesidad de una carga temática orientada, exógena, centrífuga.

Si leemos la noción de texto en clave semiótica, si consideramos la obra como signo, el problema se plantea en términos de significante y significado o, según los refinados conceptos de Hjelmslev, en términos de forma de la expresión y forma del contenido. La elaboración, el trabajo sobre el relato, desde *Señas de identidad*, y el consiguiente alejamiento o la difuminación de la historia tras la lente, cada vez más espesa, del relato, corresponde a una relación semiótica conflictiva y paradójica entre expresión y contenido. Elsa Dehennin así lo recalca, en su conferencia sobre “Lo sublime en *Las virtudes del pájaro solitario*”, cuando cifraba la modernidad de la estética goytisoliana “en la relación interna desequilibrada entre expresión y contenido –entre discurso e historia”².

Juan sin tierra ilustra admirablemente el problema de un triunfo incompatible, a la par, de la expresión y el contenido: para que el narrador pueda proclamar la primordialidad absoluta de la expresión o el significante, y la derrota cabal del poder tiránico del significado o contenido, era necesario un previo sacrificio del significante a la transparencia más completa y transitiva, la disponibilidad absoluta para el contenido diegético en el que se enmarca el narrador y en el que tiene la posibilidad de emitir su discurso sobre la opacidad del significante.

¿Cómo encontrar, pues, la posibilidad de una realización textual en la que ambos planos de la significación no supongan la inanidad del otro, donde la opacidad del uno y la claridad del otro puedan convivir, ambos triunfantes e inmunes a una mutua instrumentalización o servidumbre? ¿Cómo podrá el *decir* no morir en lo *dicho*, y lo *dicho* nacer sin que muera el *decir*?

² ELSA DEHENNIN, “Lo sublime en *Las virtudes del pájaro solitario*”, en *Escritos sobre Juan Goytisolo. Actas del II Seminario Internacional sobre la obra de Juan Goytisolo: “Las virtudes del pájaro solitario”, Almería, 7, 8, 9 de septiembre, 1989*, Instituto de Estudios Almerienses, Almería, 1990, p. 48.

Makbara, en 1980, y *Paisajes después de la batalla*, en 1982, desde este punto de vista, se leen como un vaivén entre ambos polos. *Makbara*, remitiendo su enunciación a un cuentista fabulador de la plaza Xemaá-El-Fná de Marrakech, ensalza el lenguaje como oralidad y *decir* libérrimo, franco de las directrices de coherencia o lógica del contenido. Y *Paisajes*, “inventario de tópicos”, como señaló Andrés Sánchez Robayna, ataca, en su “lucha permanente contra toda clase de estereotipos”, las mentiras de lo *dicho*, las perversiones ideológicas de la sociedad moderna³.

La tensa oposición entre el decir y lo dicho reproduce la oposición problemática inicial entre compromiso lingüístico y compromiso socio-político. Y también la tensa oposición entre el poeta y el intelectual, el escritor y el ideólogo, o, en clave menos biográfica, entre la enunciación y la experiencia. De modo que el programa estético de Goytisolo –repito, tal y como se desprende de sus textos, no de sus declaraciones personales⁴– aboca a esta problemática de una simultánea necesidad e imposibilidad del lenguaje, problemática que tiene una larga tradición en la literatura universal, en general, e hispánica en particular, que Jorge Guillén, por ejemplo, llamó problemática del “lenguaje insuficiente”⁵, y que Aldo Ruffinatto, por su parte, apuntó como el “topos de lo inefable”⁶.

LAS VIRTUDES DEL PÁJARO SOLITARIO: INTERTEXTUALIDAD MÍSTICA

Que la estética de Juan Goytisolo haya venido a coincidir con la llamada estética de lo inefable queda de manifiesto en la novela que sigue a *Paisajes después de la batalla*, *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), que, desde este punto de vista, puede considerarse como una cumbre.

³ ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, “Introducción”, a *Paisajes después de la batalla*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, pp. 22, 26.

⁴ No insisto porque considero que los auto-comentarios del autor no corresponden con la realidad de sus escritos, sino porque considero que tales auto-comentarios no deben inferir en el análisis crítico de los textos. Y aplico a la obra la regla que el propio autor defiende por otra parte: “Decir que las «aclaraciones» del escritor tocante a su quehacer empañan y oscurecen en la mayoría de los casos nuestra estimación de éste parece a primera vista exagerado. No obstante no lo es”. Y afirma rotundamente que “tendrían que ser tratadas siempre con cautela o descartadas abiertamente en muchos casos como mera fruslería”, JUAN GOYTISOLO, *Contracorrientes*, Montesinos, Barcelona, 1993, pp. 63-64.

⁵ JORGE GUILLÉN, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Revista de Occidente, Madrid, 1962.

⁶ ALDO RUFFINATTO, “Los códigos del eros y del miedo en San Juan de la Cruz”, *Dispositio*, Michigan, 4 (1979), núm. 10, pp. 1-26.

La opacidad de la expresión y la evidencia del contenido parecen haber alcanzado cada una su nivel máximo, sin perjuicio mutuo, y el texto asume simultánea y paradójicamente la integridad de ambos extremos de la oposición.

Jesús Lázaro aprehende esa colusión de la claridad del contenido del texto y lo que Óscar Cornago Bernal llama “la ilegible opacidad de sus signos”⁷, como una realización análoga a la que se produce en poesía.

Despojada la novela de sus vínculos con el mundo externo y considerado racional, organizado, la realidad del texto se presenta deshecha, hermética, pero también atrayente por sus significados ocultos. A estos no se accede gratuitamente... La dificultad de penetración y el abandonarse con la mente despierta y atenta en el mundo literario que el escritor presenta es un reto que... contiene en sí mismo y en su solución el máximo de placer, incluso cuando no resulte plenamente racionalizable. El ahondamiento conceptual es necesario, pero también el abandono emocional⁸.

Y añade Jesús Lázaro: “Tal oscilación y sensación de duda generan la poética”.

Que *Las virtudes del pájaro solitario* solicite una lectura poética, no es dudoso. Gonzalo Sobejano veía ya en *Makbara* una novela “poemática”⁹. El desplazamiento —típico en poesía— del proceso significativo de la denotación (proceso sustitutivo, metafórico) hacia el proceso significativo de la connotación (expansivo, metonímico) es, efectivamente, lo que permite al texto alumbrar su sentido sin consumirse en él. Pero, sin caer en una simple consideración general y genérica, cabe intentar identificar la estructura propia y específica que sostiene el propósito estético de la novela. Y, para ello, resulta decisiva la atención a la doble cuestión de la intertextualidad mística.

Luce López-Baralt subraya este diseño en el texto de hacerse “absolutamente inaprehensible”, y lo relaciona, según las indicaciones explícitas del texto, con el diseño prototípico de los escritores místicos,

⁷ ÓSCAR CORNAGO BERNAL, “Historia de la locura en la época posmoderna: el viaje esquizoide de Juan Goytisolo”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 27 (2002), núm. 2, p. 124.

⁸ JESÚS LÁZARO SERRANO, “La cosmogonía de *Las virtudes del pájaro solitario*”, en *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 134.

⁹ GONZALO SOBEJANO, “La novela poemática y sus alrededores”, *Ínsula*, 464/465 (1985), p. 26.

de los que San Juan de la Cruz o los poetas sufíes constituyen los ejemplos y las referencias invocados por la novela: “las quiebras continuas de su relato caleidoscópico y en total estado de disponibilidad evocan el lenguaje ambiguo y fluctuante... con el que el Reformador elige traducir su experiencia extática”¹⁰.

Paralelamente, Elsa Dehennin considera que *Las virtudes del pájaro solitario* alcanza su *ethos* estético propio —la estudiosa belga lo cifra en la categoría de lo sublime— siguiendo el modelo ya no de un antimimetismo de carácter barroco y gongorino sino de un no-mimetismo de carácter místico y sanjuanista¹¹.

¿Cómo no reconocer, efectivamente, en el modelo místico, el programa teórico que el texto se propone? El texto, de hecho, por medio del discurso de los personajes proteicos que comparten la función de narrador, explicita la analogía (y hasta sugiere la identidad) del problema expresivo que lo configura y de la superación que anhela, con el problema expresivo y la superación específica que proceden de la tradición mística. He aquí fragmentos significativos:

liberar tu propio lenguaje de grillos racionales, abandonarlo al campo magnético de sus imantaciones secretas, favorecer la onda de su expansión, admitir pluralidad y simultaneidad de sentidos, depurar la incandescencia verbal, la llama y dulce cauterio de su amor vivo?¹².

cómo sensibilizarles al fulgor de una visión poética capaz de traducir una experiencia sin límites..., hacerles comprender que la variedad y fluidez de los estados del alma en trance de amor no puedan expresarse sino mediante un lenguaje igualmente rico y complejo como el que hallamos en el *Elogio del vino*, *Diván de Chams Tabrizi* o *Intérprete de los deseos*¹³.

¹⁰ LUCE LÓPEZ-BARALT, “Inesperado encuentro entre dos *Juanes* de la literatura española: Juan Goytisolo y San Juan de la Cruz”, en *Escritos sobre Juan Goytisolo*, p. 140.

¹¹ ELSA DEHENNIN, art. cit., pp. 49-50.

¹² JUAN GOYTISOLO, *Las virtudes del pájaro solitario*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 59.

¹³ *Ibid.*, p. 88. Los escritos mencionados pertenecen, respectivamente, a los místicos sufíes Ibn al Farid, Mawlana e Ibn Arabi.

cómo manifestar estados o trances extáticos sin recurrir a una lengua sibilina y ambigua, de infinitas posibilidades significativas?¹⁴.

La problemática de lo inefable, o lo que Jankélévitch llama, siguiendo a Bergson, la “tragedia de la Expresión”¹⁵, se plantea, en *Las virtudes del pájaro solitario*, en términos de problemática mística. ¿Cómo superar la aporía de la experiencia y la enunciación? ¿Cómo trasladar –traducir– la una en la otra, sin que se traicione la esencia de la una y de la otra? ¿Cómo salvar la verdad de lo vivido en la ilusión del lenguaje? Y ¿cómo salvar la verdad del lenguaje en la representación de lo vivido? En otras palabras: ¿cómo hacer convivir auténticamente lo mediato y lo inmediato, ya que vida y lenguaje, experiencia y enunciación, están forzosamente en relación recíproca y reflexiva de mediación e inmediatez?

Mediante la sugestión de la analogía de la unión paradójica de lo mediato y lo inmediato con la unión paradójica de lo finito y lo infinito, los místicos han trasladado al ámbito del lenguaje su desgarrón existencial. Y allí coincide Goytisolo con ellos, en el punto de encuentro de una lingüística de la metafísica y de una metafísica de la lingüística¹⁶.

Por la integración, en el plan del contenido, de la referencia al modelo místico, el texto propone, pues, que se lea en clave mística la poetización de su funcionamiento semántico –la transferencia del vector sustitutivo (lógico) de la denotación al vector expansivo (paralógico) de la connotación. De modo que sugiere, pues, que las irracionalidades del relato y el carácter a-lógico de sus construcciones diegéticas, resulten consideradas a la luz del programa estético de los poetas místicos:

El espíritu de el Señor que ayuda nuestra flaqueza, como dice San Pablo, morando en nosotros, pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar. Porque ¿quién podrá escribir lo que a las almas amorosas (donde él mora) hace entender?, y ¿quién podrá manifestar con palabras lo que las hace sentir?, y ¿quién finalmente lo que las hace desear? Cierto, nadie lo puede; cierto, ni ellas mismas por quien pasa lo pueden; que ésta es la causa por que con figuras, comparaciones y semejanzas antes rebosan algo de lo que sienten y de la abundancia de el espíritu vierten secretos misterios que con razones lo declaran. Las cuales

¹⁴ *Ibid.*, p. 122.

¹⁵ VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie*, Flammarion, Paris, 1964, p. 45 y *passim*.

¹⁶ Tal vez, en una cuestión tan escurridiza, quepa substituir el término *lingüística* por el de *estilística*.

semejanzas no leídas con la sencillez de el espíritu de amor e inteligencia que ellas llevan antes parecen dislates que dichos puestos en razón...¹⁷

De ahí, pues, la sugestión de la sublimación de las aporías, de las constantes e intencionales contradicciones del sentido, en *Las virtudes del pájaro solitario*, y la trascendencia de lo que Elsa Dehennin destaca como propiedad estilística del texto: el “sublime oximoresco”¹⁸.

Sin embargo, si la pertinencia del modelo epistemológico de la mística se queda en los límites del contenido, si sólo consiste en la sugestión intencional—una propuesta teórica— para la configuración de los elementos semánticos del texto, si sólo representa, pues, una connotación más entre las relaciones del significado, entonces, no habrá más que un parecido ficticio con la tradición literaria mística. Todo ello quedará en un nivel teórico, en una forma de lectura, una pretensión del discurso acerca de sí mismo. Una propuesta del texto, pero tal vez no un propiedad del mismo¹⁹.

Es preciso, por tanto, extender el análisis al nivel de la expresión, y buscar en su forma con qué y cómo el modelo místico presente en la forma del contenido entra en relación de isomorfismo y transitividad. Y ello, creemos, lo divisamos en el fenómeno—cabalmente perteneciente a la forma de la expresión— de la intertextualidad.

De hecho, la intertextualidad, en cuanto forma de la expresión, introduce en el nivel enunciativo un funcionamiento paradójico que coincide exactamente con la estructura epistemológica del modelo místico y que así se podría definir: un proceso enunciativo que se funda en la paradoja de la desposesión de lo propio y la apropiación de lo ajeno, para sugerir —del mismo modo que la trascendencia de las aporías y aquel “sublime oximoresco” de la forma del contenido— un alcance enunciativo trascendente. La utilización de las palabras de los demás para configurar una expresión que ya no es de ellos pero que tampoco es propia, conduce el texto al punto en el que praxis y teoría de una estética *alla mística* sí coinciden.

¹⁷ JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, BAC, Madrid, 1994, pp. 602-603.

¹⁸ También habla de “euforia paradójica”, ELSA DEHENNIN, art. cit., pp. 58-59.

¹⁹ Porque, si no hay isomorfismo, a este respecto, de la forma del contenido con la forma de la expresión, *Las virtudes del pájaro solitario* incurre en la misma contradicción que *Juan sin tierra*, donde el discurso anti-realista del narrador queda invalidado por el realismo exacto del relato primero.

El ejemplo más espectacular de ello en la novela, entre las numerosas realizaciones intertextuales que la alimentan, es el siguiente, que muy significativamente vuelve a aparecer dos veces en el texto (una primera vez en la página de los epígrafes, y luego, casi al final de la novela, en la última parte del quinto capítulo). Se trata de dos enunciados. El primero es de San Juan: “En la interior bodega/ de mi amado bebí”. El segundo es de Ibn Al Farid: “Un vino que nos embriagó/ antes de la creación de la viña”. La segunda aparición de estos dos enunciados, en el quinto capítulo, confirma lo que ya quedaba implícito en la página de epígrafes: el enunciado del místico cristiano entra, por obra y gracia del juego intertextual, en relación de continuidad con el enunciado del místico sufi.

en la interior bodega de mi Amado bebí un vino que nos embriagó antes de la creación de la viña²⁰.

He aquí, pues, un enunciado nuevo, que ni es de san Juan, ni de Ibn Al Farid, y que no comporta ni una sola palabra que pertenezca originalmente al enunciadador de *Las virtudes del pájaro solitario*. Esta realización extrema, dos veces repetida, caracteriza decisivamente la tendencia y la intención de la dimensión intertextual de la novela²¹. Ni propio, ni ajeno, lógica desposesiva que tiende, como la asíntote, a la posesión absoluta.

Concluimos. Intertextualidad mística y mística de la intertextualidad. He aquí un lugar intermedio donde se esconde uno de los secretos íntimos de la novela de Juan Goytisolo. La paradójica estética de Juan Goytisolo, tal como llega a manifestarse en *Las virtudes del pájaro solitario*, entregada cabalmente a la sublime precariedad del lenguaje, parece haberse encontrado a sí misma, cifrando en la forma epistemológica (figura) de la mística, y en la forma expresiva (modalidad) de la intertextualidad sus condiciones de significación más propias y centrales: las que sugieren la posibilidad de superar la esencial dificultad del sentido, sin resolverla, sin reducirla.

GRÉGOIRE POLET

Université Catholique de Louvain

²⁰ *Las virtudes del pájaro solitario*, p. 164.

²¹ La fascinación por este lenguaje a la vez nulo y doble —forma literalmente “incomprensible”—, la comparten los personajes: “las palabras de Ben Sida, son versos de Ibn Al Farid o reproducen de forma incomprensible sus propios y ocultos sentimientos?”, *Las virtudes del pájaro solitario*, pp. 151-152.

RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA ESCÉNICA
EN ESPAÑA
(UN PROYECTO DE ESTUDIO)

El Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, se enmarca en el Instituto de Investigación de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid). En 1989 pensé que era preciso crear un Centro Superior de Estudios Semióticos que sirviese para profundizar más en ellos y que, unido a lo ya existente y a lo que en otros lugares se estaba haciendo en la esfera semiótica, sirviese como un punto de referencia más en el desarrollo de la misma. Y así nació bajo mi dirección, en 1991 –aunque pergeñado con anterioridad– el Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, inserto en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). Posteriormente –por el radio de acción de sus investigaciones– recibiría, desde 1996, el nombre de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías. Asimismo, cuando se creó en 2001 el Instituto Universitario de Investigación de la UNED, se integró en el mismo con el nombre de Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías¹, cuyas actividades pueden verse en la página web:

<http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/>

En el seno del mencionado Centro, bajo mi dirección, se llevan a cabo varias líneas de investigación sobre teoría semiótica de la literatura, escritura autobiográfica², literatura del Siglo de Oro y actual (novela, poesía y cuento), reconstrucción de la vida escénica, así como las

¹ Una amplia historia del Centro de Investigación puede verse en nuestra página web; así como en el trabajo de JOSÉ ROMERA CASTILLO, “El Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED”, *Signa*, 1999, núm. 8, pp. 151-177. [También en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>.]

² JOSÉ ROMERA CASTILLO, “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el SELITEN@T de la Universidad Nacional de Educación a Distancia”, en VICENTE GRANADOS PALOMARES (ed.), *Actas XXI Simposio Internacional de Literatura y Sociedad*, UNED, Madrid, 2003, pp. 205-220.

relaciones de la literatura y el teatro con las nuevas tecnologías³, etc. Una de ellas, la más amplia, versa sobre lo teatral. De ello daremos cuenta a continuación.

SEMINARIOS INTERNACIONALES SOBRE TEATRO

La primera actividad que quisiera destacar sería la llevada a cabo a través de la organización, anualmente, de un encuentro científico, de ámbito internacional, en el que destacados investigadores de España y del extranjero tuviesen la oportunidad de reunirse para exponer y discutir propuestas semióticas de trabajo sobre la literatura, el teatro y las nuevas tecnologías (puestas en relación con las áreas de conocimiento anteriormente mencionadas). Para ello, hemos elegido siempre un tema monográfico —y de actualidad—, que no hubiese sido estudiado en España con la profundización debida, con el fin de que prestigiosos investigadores, con invitación expresa, impartiesen las sesiones plenarias y los interesados en el tema pudiesen presentar comunicaciones, previamente seleccionadas antes de su exposición. A cada uno de los Seminarios Internacionales han asistido un grupo reducido de investigadores —no más de cincuenta—, con el fin de poder discutir amplia y profundamente los temas propuestos.

El estudio del teatro —atendiendo tanto al texto como a la representación— ha sido uno de los objetivos principales de nuestras investigaciones. En efecto, de los catorce Seminarios Internacionales celebrados⁴, varios se han centrado en el ámbito teatral, como ponen de manifiesto los volúmenes de Actas ya publicados, en los que se examinan aspectos novedosos que, en España, no habían tenido, hasta el momento de su

³ Cf. JOSÉ ROMERA CASTILLO *et al.* (eds.), *Literatura y multimedia*, Visor Libros, Madrid, 1997 y JOSÉ ROMERA CASTILLO (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Visor Libros, Madrid, 2004.

⁴ Tres Seminarios se han dedicado a estudiar las relaciones de teóricos importantes del siglo XX con la literatura: el primero, editado en el número monográfico, que inició la andadura de una nueva revista, bajo la batuta de JOSÉ ROMERA *et al.* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura, Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 1992, núm. 1; el tercero, celebrado en colaboración con el Institut Français, está compendiado en JOSÉ ROMERA *et al.* (eds.), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, Visor Libros, Madrid, 1994 y el cuarto, que está publicado en JOSÉ ROMERA CASTILLO *et al.* (eds.), *Bajtín y la literatura*, Visor Libros, Madrid, 1995. La literatura actual —además de otras Actas, que reseñaré después— también ha merecido nuestra atención, como tratamos en el décimo Seminario, que puede leerse en JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *El cuento en la década de los noventa*, Visor Libros, Madrid, 2001.

realización, un estudio pormenorizado: el octavo —que continuaba nuestras investigaciones sobre la literatura y la historia⁵—, tuvo lugar en la sede de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Cuenca, del 25 al 28 de junio de 1998, y puede leerse en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbaño (eds.), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*⁶; el undécimo —sobre un tema muy novedoso—, se celebró en la Casa de América de Madrid, del 27 al 29 de junio de 2001, y fue recogido por José Romera Castillo (ed.), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*⁷; el duodécimo —que continúa otra de nuestras líneas de investigación sobre lo autobiográfico⁸—, realizado en Madrid, en la sede Central de la UNED, del 26 al 28 de junio de 2002, puede leerse en José Romera Castillo (ed.), *Teatro y memoria en la segunda mitad del*

⁵ Cf. otros dos Seminarios Internacionales relacionados con el tema: el quinto, que puede leerse en JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAÑO (eds.), *La novela histórica a finales del siglo XX*, Visor Libros, Madrid, 1996 y el noveno, publicado por JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAÑO (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Visor Libros, Madrid, 2000.

⁶ Visor Libros, Madrid, 1999. Con reseñas de Francisco Fernández Ferreiro, en *Theatralia III*, Universidade, Vigo, 2000, pp. 483-488; Dolores Romero López, en *Gestos*, 2000, núm. 29, 197-200; Emilia Cortés Ibáñez, en *Signa*, 2000, núm. 9, 643-648; M. Isabel Aboal Sanjurjo, en *Monteagudo*, Murcia, 2000, núm. 5, 209-213; Francisco Gullón de Haro, en *Epos*, 2000, núm. 16, 566-568; Coral García, en *Rassegna Iberistica*, 2001, núm. 71, 58-60; Wilfried Floeck, en *Iberoamericana*, 2001, núm. 1, 250-254; Karl Kohut, en *Iberoamericana*, 2001, núm. 1, 271-273 y Nancy J. Membrez, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 2002, núm. 27, 248-251.

⁷ Visor Libros, Madrid, 2002. Cf. la crónica sobre el citado Seminario de José Romera Castillo en *ADE Teatro*, 2001, núm. 88, 233-234; así como las reseñas de la redacción de *Cuadernos Escénicos*, 2001, núm. 3, 52-54; O. Elwes Aguilar, en *Signa*, 12 (2003), 709-711 y P. Valentini (2003), [http://www. Dramaturgia.it](http://www.Dramaturgia.it).

⁸ Entre los Encuentros dedicados al tema se han celebrado los siguientes: el segundo, que publicaron JOSÉ ROMERA CASTILLO *et al.* (eds.), *Escritura autobiográfica*, Visor Libros, Madrid, 1993; el séptimo, que ha aparecido en JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAÑO (eds.), *Biografías literarias (1975-1997)*, Visor Libros, Madrid, 1998; y el noveno, que publicaron JOSÉ ROMERA CASTILLO y FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAÑO (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, Visor Libros, Madrid, 2000.

*siglo XX*⁹; el decimotercero, sobre *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*¹⁰ y el decimocuarto, sobre *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Visor Libros, Madrid, 2004, en prensa), celebrado en la UNED de Madrid, del 28 al 30 de junio de 2004, que inicia un proyecto europeo, que seguirá en la Université de Toulouse-Le Mirail (Francia) y la Universität de Giessen (Alemania).

Todo un ramillete de estudios que servirán de guía a los investigadores de la semiótica interesados en los temas propuestos. Puedo afirmar, con gran complacencia –como vengo sosteniendo–, que nuestros Seminarios Internacionales ocupan un lugar destacado –creo– en el panorama de la investigación semiótica, en general, y teatral, en particular, tanto en España como fuera de ella, como está siendo reconocido por la crítica.

SIGNA. REVISTA DE LA ASOCIACIÓN ESPAÑOLA DE SEMIÓTICA

Desde que creara la Asociación Española de Semiótica siempre tuve en mente la necesidad de que la Asociación publicase una revista que sirviese para dar cauce a investigaciones semióticas tanto de España como del extranjero. Con tal fin, en 1992, siendo Presidente de AES, impulsé la creación de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* –cuyo nombre fue de mi invención–, habiéndose publicado, hasta el momento, trece números¹¹. Bajo la dirección del profesor José Romera, la revista *SIGNA*, publicada anualmente, se edita en dos formatos:

- a) Impreso (UNED, Madrid). Distribución: revistas@marcialpons.es
- b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

La revista (en los 13 números editados hasta el momento) ha publicado diversos trabajos sobre teatro. Por ejemplo:

- 1.– En el número 9 (2000) se puede encontrar lo siguiente:

⁹ Visor Libros, Madrid, 2003. Cf. las reseñas de OLGA ELWES AGUILAR, “Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX o las máscaras del yo en los textos dramáticos”, *ADE Teatro*, 2002, núm. 93, 222 y FRANCISCO JAVIER DíEZ DE REVENGA, en *Las Puertas del Drama*, 2003, núm. 15, 40-42.

¹⁰ Visor Libros, Madrid, 2004.

¹¹ Para más datos, cf. ALICIA YLLERA, “*Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*” y JOSÉ ROMERA CASTILLO, “Índices de *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*”, *Signa*, 1999, núm. 8, pp. 69-72 y 73-86, respectivamente. Trabajos que pueden consultarse también en la página web: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>. [Mi artículo también apareció bajo el título, “Contents of *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*”, *S. European Journal for Semiotic Studies*, 1998, núm. 10, 675-685.]

- a) La sección monográfica *Sobre teatro de los años noventa* (pp. 93-210).
- b) La pieza teatral de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin* (pp. 211-255).
- c) José Romera Castillo, “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX” (pp. 259-421).

2.– En el número 12 (2003), aparece un apartado monográfico, *En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas* (pp. 323-546).

En síntesis, la revista ha dedicado un espacio importante a lo teatral¹².

PUBLICACIÓN DE TEXTOS TEATRALES

Por iniciativa mía, siendo decano de la Facultad de Filología, las Ediciones de la UNED ha publicado una serie de obras de diferentes autores teatrales actuales, con edición y prólogo míos: José María Rodríguez Méndez, *Reconquista (Guiñol histórico) y La Chispa (Aguafuerte dramático madrileño)*¹³; Jerónimo López Mozo, *Combate de ciegos. Yo, maldita india... (Dos obras de teatro)*¹⁴; Fernando Almena, *Discretamente muerto y otros textos breves*¹⁵ y José Luis Alonso de Santos, *Mis versiones de Plauto. Anfitrión, La dulce Cásina y Miles Gloriosus*¹⁶; además de la obra de Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*¹⁷ y tres obras de Iñigo Ramírez de Haro (en prensa).

RECONSTRUCCIÓN DE LA VIDA ESCÉNICA

El profesor universitario, además de cumplir con sus deberes docentes, tiene una de las labores más estimulantes –y más gozosas–, cual es promover la investigación entre sus discípulos. Puedo decir, si me permite, sin sonrojo que estoy enormemente satisfecho de haber contribuido –no sé con qué tino: el tiempo se encargará del dictamen– a este objetivo. Desde mis años de formación en la Universidad de Granada –a la que tanto debo–, por experiencia propia, y posteriormente

¹² Cf. JOSÉ ROMERA CASTILLO, “El teatro contemporáneo en la revista *Signa* dentro de las actividades del SELITEN@T”, en *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Visor Libros, Madrid, 2004, pp. 123-141.

¹³ UNED, Madrid, 1999; con pról. de José Romera, pp. 9-48.

¹⁴ UNED, Madrid, 2000; con pról. de José Romera, pp. 9-24.

¹⁵ Fundamentos, Madrid, 2000 (*Espiral / Teatro*); con pról. de José Romera, pp. 9-15.

¹⁶ UNED, Madrid, 2002; con pról. de José Romera, pp. 11-20.

¹⁷ En *Signa*, 2000, núm. 9, 211-255.

a través de mi actuación universitaria, se ha ido afianzando en mí la idea de que la investigación en general —y la teatral en particular— es mucho más productiva, a la larga, si se realiza en equipo, con proyectos bien diseñados y objetivos claramente marcados.

Cualquier investigador del teatro español sabe que los estudios sobre la historia del texto dramático son abundantes; pero también sabe que los referidos a la representación, a la puesta en escena, en un orden diacrónico, son cuánticamente menos numerosos, aunque, es cierto, que en los últimos tiempos el panorama está cambiando. En suma, conocemos muy bien la historia literaria de los autores y de los textos dramáticos; pero sabemos mucho menos de la historia de las obras que fueron contempladas y degustadas por nuestros antecesores.

Para subsanar esta laguna —a veces océano inmenso— se han llevado a cabo en el SELITEN@T —y se siguen haciendo— unas actividades dignas del mayor encomio. Por lo tanto, nuestros trabajos —ni que decir tiene—, se engarzan con investigaciones tanto individuales —que no puedo pormenorizar aquí— como de grupo (por ejemplo, las del CSIC, bajo la dirección de María Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty¹⁸ y las de la Universidad de Alcalá, bajo la dirección de Ángel Berenguer¹⁹, sobre el teatro representado en Madrid; las de la Universidad de Alicante, centradas en la actividad escénica de la ciudad levantina en la segunda mitad del siglo XX, bajo la dirección de Juan Antonio Ríos Carratalá²⁰; etc.) que tanta luz van aportando a la historia del teatro

¹⁸ Cf. de DRU DOUGHERTY y M. FRANCISCA VILCHES DE FRUTOS, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Fundamentos, Madrid, 1990 y *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Fundamentos, Madrid, 1997. Además de las carteleras teatrales españolas de los últimos años, publicadas por M.F. VILCHES DE FRUTOS, *La temporada teatral española 1982-1983*, CSIC, Madrid, 1983 o en diversas entregas en la revista *Anales de la Literatura Española Contemporánea*; así como los numerosos trabajos publicados por diversos componentes del grupo, tesis de doctorado, etc.

¹⁹ Cf. por ejemplo MANUEL PÉREZ, “La escena madrileña en la transición política (1975-1982)”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 1993, núms. 3/4; JUAN PEDRO SÁNCHEZ SÁNCHEZ, “La escena madrileña entre 1970 y 1974”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 1997, núm. 12 (números monográficos de la citada revista), etc.

²⁰ Como por ejemplo la tesis de doctorado de EVA GARCÍA FERRÓN, *El teatro en Alicante entre 1966 y 1993*, Universidad, Alicante, 1997 (versión electrónica, 2 disquetes).

representado en España²¹. A los autores de todas ellas, en general y desde estas líneas, quisiera agradecer el ingente trabajo realizado.

Nuestras aportaciones se caracterizan por estar insertas en un amplio grupo de trabajo, diseñado con rigor y minuciosidad, sobre la semiosis de todos los componentes que articulan la representación en diferentes lugares de España y del extranjero, preferentemente durante los siglos XIX (segunda mitad) y siglo XX. Las características de mi alumnado de la UNED así lo determinaban (cada uno de ellos puede investigar en su localidad de origen o residencia). El interés del trabajo de investigación ha sido ya reconocido al ser subvencionado por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica (DGICYT), la Dirección General de Enseñanza Superior del Ministerio de Educación y Cultura y, posteriormente, la Dirección General de investigación del Ministerio de Ciencia y Tecnología²², así como por los estudiosos del tema²³.

Nuestro trabajo, basado en la semiótica teatral²⁴, consiste, muy sintéticamente, en lo siguiente. Tras basarse en la amplia bibliografía confeccionada por José Romera Castillo²⁵, una vez elegido el punto geográfico en el que se investigará la vida escénica en toda su amplitud en un periodo determinado de años –en función de la documentación que sea accesible–, se traza, en primer lugar, un panorama histórico, literario y teatral de la época tanto general de España (o del país elegido) como de la ciudad en particular. A continuación se compila un estado de

²¹ En el Departamento de Historia del Arte, de la UNED, en 1997, se defendió la tesis de doctorado de JUANA MARÍA BALSALOBRE GARCÍA, *Imagen académica del teatro español decimonónico. El teatro y su censura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1800-1870)*, bajo la dirección del Dr. José Enrique García Melero.

²² Proyectos de Investigación PS90-0104 (1990-1993), PB96-0002 (1997-2000), BFF2000-0081 (2000-2003) y BFF2003-07342 (2004-2006), respectivamente.

²³ Cf., por ejemplo, CÉSAR A. ARCHAGA MARTÍNEZ, *Actividades dramáticas en el Teatro Principal de Burgos: 1858-1946*, Ayuntamiento, Burgos, 1997, p. 21; etc.

²⁴ Cf. JOSÉ ROMERA CASTILLO, *Semiótica literaria y teatral en España*, Reichenberger, Kassel, 1988; *Literatura, teatro y semiótica: Método, prácticas y bibliografía*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1998, etc.

²⁵ Cf. JOSÉ ROMERA CASTILLO, “Teatro regional español en el siglo XIX (Bibliografía)”, en J. ROMERA, A. LORENTE y A. M. FREIRE (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, UNED, Madrid, 1993, t. 2, pp. 705-718; posteriormente muy ampliada en “Una bibliografía (selecta) para la reconstrucción de la vida escénica española en la segunda mitad del siglo XIX”, *Signa*, 2000, núm. 9, 259-421 [también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>].

la cuestión sobre la bibliografía referida a la actividad escénica en el lugar seleccionado, estableciendo las fuentes documentales (archivos, hemerotecas, etc.) sobre las que se basará la investigación. Después se estudian los espacios teatrales de la localidad (teatros propiamente dichos y otros ámbitos como Casinos, Ateneos, casas particulares, etc.).

Asentadas las bases de la investigación, entramos de lleno en el núcleo fundamental de la misma, constituido por el establecimiento de la cartelera teatral (obras representadas y obras anunciadas que no llegaron a ponerse en escena por diversos motivos), desde un punto de vista cronológico, en la que se constatan para cada año, mes, día y hora, por funciones, en las sesiones de tarde y noche, los títulos de las piezas y los nombres de los autores que se representaron, los lugares escénicos, así como las compañías y actores, constatando siempre la referencia bibliográfica de donde se toman los datos.

Una vez establecida la cartelera, nos centramos en la relación de las obras (con un índice alfabético y una relación numérica de las veces que las obras se pusieron en escena) y su clasificación por géneros (comedias, tragedias, dramas, melodramas, etc.) tanto del teatro declamado (obras originales o traducciones-adaptaciones de piezas de teatro foráneo —la mayoría de las veces francesas—), como del teatro lírico musical (ópera, zarzuela) y género chico, Intermedios (bailes, canciones, poesías, etc.) y espectáculos parateatrales (acrobacias, malabarismos, magias, etc.). Después se estudian los autores (dramaturgos, adaptadores, libretistas y compositores), con sus obras respectivas.

A continuación, nos centramos en todo lo relacionado con la representación teatral en su conjunto. En primer lugar, atendemos a las compañías (tanto profesionales²⁶ como de aficionados —que tanto proliferaron—), estableciendo la relación de sus componentes y el repertorio de obras representadas. Como consecuencia de este estudio, tenemos ya unos itinerarios de las diversas compañías que recorrieron

²⁶ Cf. la sección monográfica, coordinada por José Romera Castillo, “En torno a la semiótica teatral: sobre algunas compañías profesionales en diversas ciudades españolas”, *Signa*, 2003, núm. 12, 323-546, donde se estudian las carteleras de “Ávila (1848-1900)”, por José A. Bernaldo de Quirós (333-359); “León (1847-1900)”, por Estefanía Fernández García (361-380); “Badajoz (1860-1900)”, por Ángel Suárez Muñoz (381-407); “Albacete (2ª. mitad del siglo XIX)”, por Emilia Cortés Ibáñez (409-422); “Albacete (1924-1936)”, por Emilia Ochando Madrigal (423-459); “Ferrol (1878-1915)”, por María Eva Ocampo Vigo (461-480); “Pontevedra (1866-1899)”, por Tomás Ruibal Outes (481-500); “Pontevedra (1901-1924)”, por Paulino Aparicio Moreno (501-518) y “Alicante (1900-1910)”, por Francisco Reus Boyd-Swan (519-546).

todo el territorio nacional e internacional. Después, pasamos al estudio de los distintos lenguajes escénicos (escenografía, música, vestuario, luminotecnia, etc.). Para ello nos servimos del marco teórico de la semiótica teatral que tanto ha aportado al respecto. Los resultados de este apartado son de extraordinario valor para la historia de la representación escénica, sobre la que poseemos escasos datos, ya que desafortunadamente no existían los medios tecnológicos de hoy (grabaciones de televisión, vídeo, etc.), y que gracias a estas aportaciones vamos teniendo noticias más pormenorizadas.

Después analizamos la recepción crítica de los espectáculos teatrales, examinando la relación de críticos (siempre que es posible) así como la crítica de los autores, de los textos dramáticos, de las compañías, de las puestas en escena, etc.

La sociología del hecho teatral no podía estar ausente. Desde las reglamentaciones teatrales oficiales (tanto nacionales como provinciales), problemas de censura, representaciones a beneficio (de Instituciones, actores, etc.), aficiones poéticas y musicales en los intermedios, regalos, homenajes y agradecimientos, etc. Después —hecho importantísimo—, estudiamos las temporadas teatrales (épocas y meses del año, días de la semana, horario de las funciones, etc.); analizamos los precios (por abonos y entradas sueltas); para terminar recogiendo las costumbres del público asistente a las representaciones que eran muy pintorescas en ocasiones (sombreros de las señoras que no dejaban ver bien el escenario, comportamientos soeces, etc.).

Teniendo como colofón unas conclusiones generales, con un análisis de la vida escénica en el lugar escogido, y que, por sí mismas, constituyen una pequeña monografía lista para la imprenta; además de las referencias bibliográficas y una serie de apéndices, sobre todo gráficos (planos de teatros, fotografías, documentos manuscritos, programas de mano, anuncios en periódicos, etc.), que hasta el momento eran, en general, desconocidos.

Y es todo. Como se puede colegir, un amplio abanico que trata de reconstruir muy pormenorizadamente no sólo las informaciones que las fuentes documentales aportan, día tras día, sino que pretenden realizar, sobre todo, un análisis valorativo y comparativo con lo ya conocido de las actividades escénicas en su integridad del punto geográfico elegido.

En estos años de vida del proyecto, desde que 1984 empezamos a trabajar, hemos producido enjundiosos frutos. Los integrantes del Centro de Investigación han utilizado la prensa, fundamentalmente, y otras fuentes documentales para reconstruir la vida escénica, en la segunda

mitad del siglo XIX y siglo XX, tanto en España como la presencia del teatro español en América y Europa, a través de diversas tesis de doctorado y Memorias de Investigación. Bajo la dirección de José Romera Castillo –con la colaboración de Francisco Gutiérrez Carbajo, Pilar Espín Templado y María Clementa Millán–, se han llevado a cabo las siguientes investigaciones:

Castilla-La Mancha: Emilia Cortés Ibáñez, *El teatro en Albacete en la segunda mitad del siglo XIX*²⁷; Francisco Linares Valcárcel, *Representaciones teatrales en Albacete 1901-1923. Cartelera, compañías y valoración*²⁸; Emilia Ochando Madrigal, *El teatro en Albacete durante la Edad de Plata (1924-1936)*²⁹; Agustina Torres Lara, *La escena toledana en la segunda mitad del siglo XIX* (1996) –inérita todavía.

Castilla-León: José Antonio Bernaldo de Quirós, *El teatro y actividades afines en Ávila (siglos XVII, XVIII y XIX)*³⁰ y Estefanía Fernández García, *El teatro en León en la segunda mitad del siglo XIX*³¹.

Comunidad Valenciana: Francisco Reus-Boyd-Swan, *El teatro en Alicante: 1901-1910. Cartelera y estudio*³².

Extremadura: Ángel Suárez Muñoz, *El teatro en Badajoz: 1860-1886. Cartelera y estudio*³³.

²⁷ Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, Albacete, 1999; con prólogo de José Romera Castillo.

²⁸ Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, Albacete, 1999; con pról. de José Romera Castillo.

²⁹ Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Diputación Provincial, Albacete, 2000; con pról. de José Romera Castillo.

³⁰ Diputación Provincial-Institución Gran Duque de Alba, Ávila, 1998; con pról. de José Romera Castillo.

³¹ Universidad, León, 2000; con pról. de José Romera Castillo.

³² Tamesis-Generalitat Valenciana, Madrid-London, 1994, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, núm. 23.

³³ Tamesis, Madrid-London, 1997, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, núm. 28. Continuado con dos libros más: *El teatro López de Ayala. La escena en Badajoz a finales del siglo XIX [1887-1900]*, Editora Regional de Extremadura, Badajoz, 2002, con prólogo de José Romera Castillo y *Entre bambalinas. Estampas teatrales. Un recorrido por la vida social y cultural del Badajoz del siglo XIX*, Caja de Badajoz, Badajoz, 2003. Cf. además de ÁNGEL SUÁREZ MUÑOZ y SERGIO SUÁREZ RAMÍREZ, “Espectáculos parateatrales en Badajoz en el siglo XIX (hasta 1886)”, *Signa*, 2002, núm. 11, 257-296.

Galicia: Tomás Ruibal Outes, *La vida escénica en Pontevedra en la segunda mitad del siglo XIX*³⁴; Paulino Aparicio Moreno, *La vida escénica en Pontevedra: 1901-1924*³⁵ –bajo la dirección de María Pilar Espín Templado– y Eva Ocampo Vigo, *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*³⁶.

Islas Canarias: María del Mar López Cabrera, *El teatro en Las Palmas de Gran Canaria (1853-1900)*³⁷.

La Rioja: Inmaculada Benito Argáiz, *La vida escénica en Logroño (1850-1900)* (defendida en la Universidad de La Rioja, 2003, inédita), bajo la dirección de María Pilar Espín Templado y Miguel Ángel Muro Munilla.

Asturias: Ana Vega Honrrubia, *Teatro, cine y otros espectáculos en Llanes (Asturias): 1923-1938* (defendida en la UNED, en junio de 2004, inédita), bajo la dirección de Francisco Gutiérrez Carbajo.

Asimismo, se ha estudiado la presencia del teatro español en los escenarios de Europa (Italia) y América (México)³⁸ por medio de las tesis de doctorado de Coral García Rodríguez, *Teatro español en Italia: Valle-Inclán, García Lorca, Buero Vallejo, Sastre y Arrabal*³⁹, volumen en el que se publica parte de la tesis, siendo Francia el segundo país europeo al que se han extendido nuestras investigaciones, más concretamente a la presencia del teatro español en Toulouse⁴⁰.

Por lo que respecta a América, Alfredo Cerda Muños ha estudiado *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*⁴¹. El autor se basa, ante

³⁴ UNED, Madrid, 1998, en microforma. Será publicado próximamente en Madrid: Fundación Universitaria Española.

³⁵ UNED, Madrid, 2000, en microforma.

³⁶ UNED, Madrid, 2002; con prólogo de José Romera Castillo.

³⁷ Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.

³⁸ Cf. JOSÉ ROMERA CASTILLO, “Impulso al teatro iberoamericano en España”, en MARIA GRAZIA PROFETI (ed.), *L'altra riva / La otra orilla*, Alinea, Florencia, 2003, pp. 135-160.

³⁹ Alinea, Florencia, 2003. Cf. además CORAL GARCÍA RODRÍGUEZ, “Confrontación de las puestas en escena españolas e italianas de la vanguardia teatral española (1960-1976)”, *Salina*, Tarragona, 2002, núm. 16, 193-202.

⁴⁰ Cf. IRENE ARAGÓN GONZÁLEZ, “El teatro español en Toulouse (1995-2002). Estudio de la cartelera”, en JOSÉ ROMERA CASTILLO (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Visor Libros, Madrid, 2004, pp. 267-296.

⁴¹ Universidad de Guadalajara, Guadalajara (México), 2002 + 1 CD para la cartelera; con prólogo de José Romera Castillo. Cf. además ALFREDO CERDA MUÑOS, “La crítica teatral tapatía en los noventa o de cómo el público se ausentó del teatro”, en JOSÉ ROMERA CASTILLO (ed.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)*, Visor Libros, Madrid, 2004, pp. 345-352.

todo, tanto en trabajos anteriores relacionados con el tema⁴², como, por ejemplo –por citar uno muy señero–, el de Basilio Mora, *Notas para la historia del teatro en Jalisco*⁴³, obra de gran interés al estudiarse esta actividad artística desde el mundo prehispánico hasta los años veinte. Desde 1920 parte Alfredo Cerda (debido a la escasez de documentación porque “los primeros 19 años de esta siglo, en México, estuvieron caracterizados por una inestabilidad política que repercutió en el desarrollo de la vida cultural de Guadalajara, y, por ende, del teatro”, p. 20) y extiende su radio de acción hasta 1990, examinado 70 años de actividad teatral en este destacado lugar. Tras trazar un panorama histórico-literario de México, Jalisco y Guadalajara en el periodo elegido y constatar la fuentes documentales en las que se basa –diversos periódicos (sobre todo dos: *El Informador* y *El Occidental*), revistas literarias, bibliotecas, hemerotecas y archivos– se hace una descripción de los teatros de la ciudad, muy especialmente del gran Teatro Degollado (mandado erigir por el Gobernador del Estado, Santos Degollado, que abrió sus puertas al público en 1866), de muy bella factura arquitectónica –al estilo del famoso teatro la Scala de Milán–, por donde han pasado diversas y notables compañías tanto mexicanas como europeas (España, Italia, etc.) y americanas; además del teatro Principal, El Teatro Apolo, el Teatro de la Zarzuela, el Teatro Cine España, Teatro experimental de Jalisco, etc.; así como estudia los autores y obras más representadas (destacando, por ejemplo, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, que llegó a representarse en 162 ocasiones), las compañías teatrales (tanto profesionales como de aficionados), la recepción de los espectáculos y la sociología del hecho teatral. En una ciudad que en el año 1921 contaba con 143,556 habitantes hasta llegar a 1.650,205 en 1990 los espacios teatrales eran abundantes, la actividad escénica muy variada (desde la ópera hasta las variedades y teatro popular), siendo el teatro una actividad muy importante –junto con el cine– en la vida cultural jalisciense, como ponen de manifiesto los múltiples y valiosos datos que esta obra proporciona.

⁴² Como algunas Tesis de Licenciatura y Maestría (inéditas), presentadas en la Universidad de Guadalajara, centradas, fundamentalmente, en el estudio de autores y obras dramáticas: Efraín Franco, *Dramaturgia jalisciense contemporánea* (1991); Hugo Salcedo, *Una aproximación a la dramaturgia actual en Jalisco, a través del teatro mexicano contemporáneo* (1991); Elisa Ontiveros, *El absurdo en tres obras del dramaturgo jalisciense Ignacio Arriola Haro* (1995); Luis Rico Chávez, *Cuatro aproximaciones al teatro de Gabriel Bárcenas* (1996), etc.

⁴³ Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, Guadalajara, 1985.

Estos son los resultados hasta el momento. Aunque también es preciso añadir que hay otros trabajos en curso, como son las Memorias de Investigación –además de las que se convirtieron en tesis de doctorado– que reconstruyen la vida escénica en otros puntos geográficos de España y que culminarán –la mayoría de ellas– en tesis de doctorado:

1.– Dirigidas por el Dr. José Romera Castillo: 1) *El teatro en Cádiz (1867-1870)*, de Amalia Vilches Dueñas (1984); 2) *El teatro en Calahorra (1840-1910)*, de María Á. Martínez Somalo (1988); 3) *El teatro en Córdoba (1854-1858)*, de María Teresa Gómez Borrego (1988); 4) *El teatro en Barcelona en la segunda mitad del siglo XIX (1850-1854)*, de Ana María Grau Gutiérrez (1992); 5) *El teatro en Igualada en la segunda mitad del siglo XIX (1863-1880)*, de María Rosa Vila Farré (1992); 6) *El teatro en Bilbao (1890-1892)*, de Begoña Alonso Bocos (1996); 7) *La vida escénica en Segovia (1918-1923)*, de Paloma González-Blanch Roca (1998) y 8) *Graciela Frega, Hacia un análisis pragmático del discurso teatral (Teoría y praxis: “Ulf” de Juan Carlos Gené)* (1991).

2.– Dirigidas por la Dra. María Pilar Espín Templado: 9) *El teatro en Badajoz en la primera mitad del siglo XX (1900-1902)*, de Pablo Fernández García (1995) y 10) *El teatro en la ciudad de Santander (1898-1900)*, de Fernando Sánchez Rebanal (1999).

3.– Dirigida por la Dra. María Clementa Millán: 11) *El teatro en Santander (1910-1912)*, de José Ismael Álvarez Garzón (1999).

4.– Dirigidas por el Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo⁴⁴: 12) *Representaciones teatrales y compañías de teatro profesional gallegas en 1993*, de Fernando Dacosta Pérez (1998).

Asimismo hay otras en proceso de realización. La mayoría de ellas se convertirán, posteriormente, en tesis de doctorado.

En síntesis, las pesquisas en esta serie de puntos geográficos de España –entre los que resaltan los amplios panoramas de Albacete, Pontevedra y Ávila–, más las dos de México e Italia, constituyen un *corpus* muy significativo que arroja una intensísima luz no sólo de la vida escénica de estos lugares, sino que, gracias a nuestra iniciativa y sobre todo al esfuerzo de nuestros investigadores –a los que desde aquí quiero reconocer y agradecer su denodado esfuerzo–, al estar ya cruzando y

⁴⁴ Cf. su obra, *Teatro contemporáneo: Alfonso Vallejo*, UNED, Madrid, 2001.

comparando los datos⁴⁵, la historia de nuestro teatro representado ya no es una anhelada utopía, sino una rigurosa y bien fundada realidad.

JOSÉ ROMERA CASTILLO

*Universidad Nacional de Educación a Distancia
Madrid*

⁴⁵ Cf. JOSÉ ROMERA CASTILLO, “El personaje en escena (Un método de estudio)”, en JESÚS G. MAESTRO (ed.), *Theatralia II. El personaje teatral*, Universidade, Vigo, 1998, pp. 77-108, en el que se expone la rentabilidad que se le puede extraer a estas investigaciones, al cruzar datos de las diferentes tesis de doctorado ya realizadas, tanto para el estudio del personaje del texto literario teatral (Autor teatral y personajes de sus obras dramáticas) como del personaje en el escenario (información sobre los actores que representan los personajes, juicios sobre su interpretación y recepción del personaje por el público); “El 98 y el teatro representado en España a fines de siglo (Un procedimiento de estudio y ecos del acontecimiento histórico)”, en MARÍA JOSÉ PORRO HERRERA (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Otros'98: literatura y cine*, Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, Córdoba, 2000, pp. 45-57; “Sobre un teatro (en) vivo”, en SALVADOR MONTESA (ed.), *Teatro y anfiteatro. La vanguardia del drama experimental*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2002, pp. 45-62 —acerca de diversos aspectos del teatro representado en España en los años 70—, etc.

DEL HÁBITO A LAS ARMAS: LOS PALIMPSESTOS DE LA MONJA ALFÉREZ

Tal vez sea la (o el) protagonista de *Vida i Sucesos de la Monja Alférez autobiografía atribuida a Doña Catalina Erauso*, uno de los personajes más polémicos de nuestra historia literaria. Para muchos, no hay duda. Pero además, esta obra ha sido y es una de más glosadas durante estas últimas décadas. Es mi intención demostrar con esta nueva glosa, que si la autobiografía de Catalina ha sido tan comentada y desde tantos puntos de vista, no es debido a su calidad literaria, sino que se debe a todo lo que calla o, si se quiere, a todo lo que no dice.

Como sucede con el guión de Marco Aurelio Galindo que Max Aub adaptó para la película de Emilio Gómez Muriel, en numerosas ocasiones la glosa de la obra no ha pasado de ser un divertimento. El *film*, que protagonizó María Félix, es en efecto una comedia más del cine comercial mexicano. O como en su día opinara García Riera:

¿Para qué todo eso? Evidentemente, para demostrar que la construcción de una estrella importaba más a un cine mexicano comercializado que la construcción de una película de época¹.

Sin embargo, sea cual sea el camino por el que se llegue a Catalina, es difícil que alguien no se sienta atraído por su personalidad. Al respecto, dice Max Aub:

La mujer que se viste de hombre lleva por dentro siempre un drama muy serio, una historia que merece ser estudiada y escrita con cuidado. La monja Alférez no es un personaje pintoresco, sino mujer apasionante que daría motivo a todo un ejercicio literario y a una adaptación para teatro o cine que me interesaría mucho².

Para empezar, y circunscribiéndonos ahora a su origen, a *Vida i Sucesos de la Monja Alférez autobiografía atribuida a Doña Catalina Erauso*, podemos hacernos la siguiente pregunta: ¿cuáles son las causas por las

¹ GARCÍA RIERA, *Historia documental del cine mexicano*, Era, México, 1971, p. 218.

² Cf. PACO IGNACIO TAIBO I, *La Doña*, Planeta, México, 1991.

que una obra tan débil desde el punto de vista literario, una obra tan esquemática, tan inacabada, tan poco perfilada artísticamente ha suscitado tanto interés? Obviamente, los estudiosos ya han apuntado muchas de las causas. Parece claro que si esta obra ha merecido y merece tanta atención se debe a la combinación de lo autobiográfico-soldadesco y lo picaresco con la comedia de capa y espada; a su extraña religiosidad; a su contexto “colonialista” y a su ambigüedad por lo que respecta a la autoría, cronología, identidad sexual y dispersión textual³. Pero... ¿cuál es el mecanismo impulsor y generador de todos estos elementos?

Michel Foucault, en *El orden del discurso*, señala que regularmente en las sociedades hay una especie de nivelación entre dos tipos de discursos:

Los discursos que “se dicen” en el curso de los días y de las conversaciones, y que desaparecen con el acto mismo que los ha pronunciado y los discursos que están en el origen de cierto número de actos nuevos de palabras que los reanudan, los transforman o hablan de ellos, en resumen, discursos que, indefinidamente, más allá de su formulación, *son dichos*, y están todavía por decir⁴.

En opinión de Foucault frente a los discursos efímeros encontramos los que generan comentarios (discursos eminentemente religiosos, jurídicos o literarios). La diferencia entre dichos discursos no es ni estable ni constante ni absoluta. Así, un primer texto importante puede llegar a oscurecerse y a desaparecer, mientras que ciertos comentarios nacidos para esfumarse pueden ocupar el lugar del primer texto. De forma tal que:

el desfase entre el primero y segundo texto representa dos cometidos solidarios. Por una parte permite construir (e indefinidamente) nuevos discursos: el desplome del primer texto, su permanencia, su estatuto de discurso siempre reactualizable, el sentido múltiple u oculto del cual parece ser poseedor, la reticencia y la riqueza esencial que se le supone, todo eso funda una posibilidad abierta de hablar. Pero por otra parte el comentario no tiene por cometido, cualesquiera que sean las técnicas utilizadas, más que el decir por fin lo que estaba

³ Dos buenas muestras de la cuantiosa biografía sobre la obra se encuentran en *Vida i sucesos de la Monja Alférez autobiografía atribuida a Doña Catalina Erauso*, ed. Rima de Vallbona, ASU, Arizona, 1992 y en VELASCO SHERRY, *The lieutenant Nun*, University of Texas Press, Austin, 2000.

⁴ *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 26.

articulado silenciosamente allá lejos. Debe, según una paradoja que siempre desplaza pero a la cual nunca escapa, decir por primera vez aquello que sin embargo había sido dicho ya⁵.

A la luz de la teoría de Foucault, en la historia de Catalina de Erauso pueden distinguirse dos tipos de discursos fundamentales. El discurso del primer texto (que por razones únicamente metodológicas consideraré que está formado por la autobiografía *Vida i sucesos* que se supone que Catalina escribió o mandó escribir en 1625), y el discurso del segundo texto (es decir, el conjunto de palimpsestos que ha generado la obra a partir de la edición de Ferrer⁶ en 1829)⁷. Dado su esquematismo literario, su carencia de interiorización y su ambigüedad textual y sexual, el primer texto se ha sentido múltiple y oscuro, proteico y siempre dispuesto a ser actualizado por los comentarios de unos segundos textos que han venido regulando, controlando desde el interior, el discurso del primer texto.

A propósito de la función controladora del comentario escribe Foucault: “El comentario conjura el azar del discurso al tenerlo en cuenta: permite decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice”⁸. Si se analiza la multitud de comentarios que ha generado *Vida i sucesos* (dramas, películas, cómics, novelas, una zarzuela...) llama la atención la gran solidaridad que se ha establecido entre dichos comentarios y el texto original o primer texto⁹. El mecanismo texto-

⁵ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁶ JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, *La Monja Alférez (comedia famosa)* de Catalina de Erauso, *Historia de la Monja Alférez*, ed. José María Ferrer, Julio Didot, París, 1829.

⁷ Ha sido el estudio de Rima de Vallbona ya citado, el que ha formulado las preguntas que desde un punto de vista filológico y erudito continúa planteando la obra: necesidad de encontrar el manuscrito original, comprobación del carácter histórico de algunos elementos novelescos que aparecen en la obra, verificación de la fecha de nacimiento de la protagonista, esclarecer la aportación de Cándido María Triguero, tener en cuenta la posibilidad de que la comedia de Montalbán pudiera haber sido fuente de inspiración para la biografía de Catalina de Erauso y delimitar temporalmente el manuscrito según las marcas lingüísticas.

⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹ El análisis más completo que se ha realizado sobre las reelaboraciones y adaptaciones del tema de la Monja Alférez es el ya citado de SHERRY VELASCO, *The lieutenant Nun*.

abierto/comentario se adapta, la gran mayoría de las veces, a los presupuestos de Foucault. De tal manera que la mayor parte de los comentarios cumplen su función esencial: la de “decir otra cosa aparte del texto mismo, pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga”.

Ejemplo paradigmático de ello es, a mi entender, un comentario generalmente poco estudiado: el prólogo y notas de la edición de Joaquín María Ferrer¹⁰.

Acerquémonos primero al autor (otro de los principios de enrarecimiento del discurso que, según Foucault, limita su azar por el juego de una identidad que tiene la forma de la individualidad y del yo). Joaquín María Ferrer, como muchos otros defensores del sistema constitucional, tuvo que salir de España a consecuencia del enfrentamiento civil de 1823. De Cádiz pasó a Gibraltar, de allí a Londres y finalmente a París donde fue constantemente vigilado por la policía hasta que en 1830 triunfara la revolución. Un año antes, y por Real Resolución, Ferrer tuvo la autorización para regresar a España, pero no será hasta 1832 cuando pueda realizar el viaje.

Desde el punto de vista biográfico, Ferrer fue un liberal moderado. Un ilustrado que creía en la necesidad de que fuera un grupúsculo intelectual el que dirigiera, alumbrara y educara el país. Es este afán “ilustrador” lo que le aproximará al mundo de la bibliofilia y la edición. Ferrer y pocos más (Salvá y Mendíbil) fueron algunos de los exiliados que no fueron simples colectores y poseyeron recursos para actuar como verdaderos editores. Bibliófilo destacado, acudió a las prensas de Julio Didot, uno de los mejores impresores parisienses del momento, para editar *El Diablo Cojuelo*, *El lazarillo de Tormes*, *Don Quijote de la Mancha* y *La Monja Alférez*, obra que anota y cuyo prólogo paso a analizar a continuación.

¹⁰ BEATRIZ FERRÚS ANTÓN ha sido de los pocos estudiosos que han profundizado en el prólogo de Ferrer: “Si el relato ha sido desfigurado por la historia cultural, la edición de Ferrer es una pieza clave en el proceso de desfiguración. El paratexto impone una serie de pretextos para leer de una determinada manera, y sólo liberándonos de él, desnudando al ropaje de los ropajes impuestos, pero sin olvidar que existen o existieron, podremos dotarlo de una nueva dimensión crítica que ya viene reclamando”; “Los pretextos del paratexto: *Historia de la Monja Alférez escrita por ella misma*, y la edición de Joaquín María Ferrer”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 2002, núm. 10, p. 161.

Francisco J. Martín, en su artículo “Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género”, realiza una buena síntesis histórica del género:

El prólogo no solamente había aparecido con la tragedia griega, había sido parte de ella. Su humilde valor originario, puramente expositivo y aclarativo, pronto pasó a ser en etapas sucesivas declarativo, apologético, doctrinal, perceptivo y decorativo, para convertirse en los tiempos modernos casi exclusivamente en propagandístico, exponiendo con el mismo derecho tanto el propósito de la obra como las cualidades y circunstancias del autor, y solicitando, siempre, por cualquier medio, la simpatía del lector: la “captatio benevolentiae” a que aludía Quintiliano¹¹.

Como corresponde a un prólogo moderno, la intención última del de Joaquín María Ferrer es propagandística. Su prólogo queda estructurado en torno a tres ejes propagandísticos. En una primera instancia, Ferrer hace proselitismo de su ideología liberal. Posteriormente pasa a ofrecer una amplia explicación de las “razones sociales” que le han llevado a la edición de la obra y, finalmente, ofrece los pormenores del proceso de la edición para demostrar que su metodología está fundamentada en la verdad. Es decir, los comentarios que Ferrer realiza sobre *Vida i sucesos* están fundamentados en la propaganda que hace de su ideología, de su política y de su visión historiográfica.

La primera reflexión que la historia de Catalina de Erauso le sugiere a Ferrer (la ideológica) tiene mucho que ver con uno de los asuntos más discutidos por la Ilustración, el de la explicación de los fenómenos humanos y naturales¹². Ferrer parte del principio de que la naturaleza no

¹¹ “Los prólogos del *Quijote*: la consagración de un género”, *Cervantes*, 13 (1993), p. 78.

¹² Es sin duda este aspecto el que ha generado más comentarios críticos durante estos últimos años. Aunque peligrosa por su simplicidad, una manera de sintetizar los diversos enfoques que se han debatido al respecto podría ceñirse a la lucha entre aquellos que han mantenido que ideológica y sexualmente Catalina es una transgresora radical y los que han querido ver en ella momentos de profunda religiosidad ortodoxa como es el caso de PEDRO RUBIO MERINO en *La Monja Alférez Doña Catalina de Erauso. Dos manuscritos autobiográficos inéditos*, Cabildo Metropolitano de la Catedral de Sevilla, Sevilla, 1995. Dos críticas pueden servir de botones de muestra de una visión menos extremada. Las de ENCARNACIÓN JUÁREZ (“Señora Catalina, ¿dónde el camino? La autobiografía como búsqueda y afirmación de identidad en *Vida i sucesos de la Monja Alférez*”, *La*

es uniforme ni es monótona sino física y moralmente anormal. Las obras de la Naturaleza dan pruebas de dicha anormalidad y con ella “todos los atributos de su divino Autor, que apenas acierta a conciliar la debilidad de nuestra razón”.

Es este “distanciamiento” del pensamiento teocrático el que le permite afirmar que las “aberraciones” de la naturaleza son prueba de su libertad de acción y de su omnipotencia. De manera tal que Ferrer cree que las formas en las que puede concretizarse la naturaleza son inmensas y casi ajenas a la intervención divina. Así, el caso de Catalina de Erauso es situado por el político ilustrado entre los fenómenos naturales que responden a la anomalía moral de la Naturaleza libre y todopoderosa. Catalina no es pues, según Ferrer, objeto de estudio para los teólogos sino para historiadores de la moral: “Los acéfalos y los andróginos o hermafroditas, quimeras del naturalista, son por decirlo así en la historia moral de la especie humana un acontecimiento común”¹³.

Chispa '95. Selected Proceeding, ed. Claire J. Paolioni, Tulane University Press, New Orleans, pp. 185-189) y la de BELÉN CASTRO MORALES (“*Catalina de Erauso, la Monja Alférez*”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 52, 2000, 227-242), quienes ven en la obra un caso de metamorfosis de personalidad que se iniciaría con un proceso de pérdida, seguiría con el anónimo drama íntimo de alienación social y culminaría con la afirmación individual y el reconocimiento público. En el presente trabajo, insistiré en un aspecto para mí fundamental, como es el reconocimiento final de la personalidad masculina por parte del Rey y del Papa. Es ahí donde creo que se encuentran las bases de la propaganda que han dirigido todos los resortes de la obra desde un inicio.

¹³ *Historia de la Monja Alférez Doña Catalina de Erauso escrita por ella misma*, ed. José María Ferrer, Imprenta de Julio Didot, París, 1829, p. vii. Ya en la era de la siquiatria, los discursos fueron más “científicos”. El doctor NICOLÁS LEÓN, en *Aventuras de la Monja Alférez*, Colección Metropolitana, México, 1973, fue el primero que etiquetó el caso de Catalina de Erauso como un pseudo hermafroditismo hyospádico. Posteriormente, ha sido Carlos Rico-Avello el que ha sido mucho más explícito en el diagnóstico: “anatómicos primarios: sin anomalías en genitales externos, escaso desarrollo mamario; anatómicos secundarios (sexuales): morfología eunucoide, fortaleza y sistema locomotor muy enérgico, vello facial, cabello corto; funcionales primarios (genitales): libido apagada, cinismo y frigidez, atracción discreta hacia la mujer, verosíblemente amenorrea o menstruación escasa, ausencia de relación sexual o sentimental con hombres; funcionales secundarios (sexuales): sin instinto maternal, escasa o nula sensibilidad emocional o afectiva, resistencia física o desarrollo muscular, voz grave, travestismo”; tomado de B. FERRÚS ANTÓN, “Los pretextos del paratexto...”, p. 160.

Para Ferrer, la androgenia o el hermafroditismo de Catalina de Erauso no es una muestra de común uniformidad moral de la naturaleza. Como explica en una de las notas a pie de página, Catalina “tiene el capricho de enamorar doncellas séase porque llegó a hacerse ilusión de que era hombre, o ya que se valía de este ardid para recatar más a la gente su verdadero sexo”. Tal desviación moral, sin embargo, no la achaca Ferrer a una predestinación religiosa, a las bipolaridades mal/bien, demonio/dios, sombra/luz, infertilidad/fertilidad, sino a una visión racionalista en la que todo entra en la lógica de las fuerzas naturales omnipotentes, tanto lo normal como lo anormal. Si Ferrer se interesa, pues, por la naturaleza de Catalina es porque a través de su análisis desea fijar y hacer propaganda de su cosmovisión racionalista en la que Dios es sustituido por la Naturaleza.

Y si a continuación tratamos de buscar en el primer texto (es decir en *Vida i sucesos*) los elementos propagandísticos de la ideología que el comentario de Ferrer realiza, lo primero que nos sorprende es la carencia de cometidos solidarios. Dicho a la manera de Foucault: en una primera aproximación no es fácil advertir los elementos que han permitido que Ferrer haya hecho comentarios aparte del texto mismo, “pero con la condición de que sea ese mismo texto el que se diga, y en cierta forma, el que se realice”¹⁴. Pues si la filosofía que propaga Ferrer es la de un liberal racionalista, la que difunde el primer texto es claramente teocrática.

Pero la ausencia de cometidos solidarios es sólo aparente. Hay que acudir a lo que sin haber sido escrito dice *Vida i sucesos* para encontrar su capacidad generadora de comentarios. Por lo que respecta a la propaganda del aspecto ideológico, lo que permite el comentario de Ferrer es la casi absoluta ausencia de interiorización y glosa de ello en *Vida i sucesos*. Obra propagandística de los méritos de Catalina de Erauso que, con sus silencios y sin poner en ningún momento en duda las reglas del poder vigente, deja las puertas abiertas para que sucesivos comentarios lleven más allá lo que tan silenciosamente se había articulado. Ferrer no ve en los silencios de la Monja Alférez una afirmación de su ideología ortodoxa. El ilustrado utiliza la ausencia de explicaciones para hacer propaganda de su postura ideológica que, en última instancia, al no negar explícitamente las ideas teocráticas y monárquicas de la Monja, acaba articulándolas en el nuevo discurso racionalista liberal. Tan propagandísticos y aprovechados son los silencios de Catalina de Erauso

¹⁴ MICHEL FOUCAULT, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1999, p. 26.

como la proclamación de que su “caso” es una anomalía moral. Hacer de la Monja Alférez uno de esos casos que confirman la regla, se haga teocrática o racionalmente, es falso.

Establecida esta tesis general según la cual la Naturaleza explica su propia deformidad, pues la deformidad es parte de su esencia uniforme, Joaquín María Ferrer pasa a hablarnos de las causas por las que decidió editar la obra. En un principio y como lógica consecuencia de su tesis, la edición se debe a que Ferrer cree que es una obra políticamente interesante. Con la historia de Catalina de Erauso, Ferrer quiere añadir algunas páginas más a las numerosísimas escritas sobre mujeres que han querido ser hombres (muchas más, apunta de paso Ferrer, que las escritas sobre hombres que han querido ser mujeres “que nadie ha querido escribir aunque es mayor”). A Ferrer no le interesa publicar la autobiografía de Catalina por sus valores literarios o por ser juego deleitoso. Y por otra parte, no ve en la heroína “modelo de imitación” sino “mezcla extraña de grandeza y de funestas inclinaciones”. Lo que percibe Ferrer en Catalina de Erauso es “un nuevo ejemplar que aumenta la colección de estos fenómenos raros que así merecen excitar la curiosidad del Fisiólogo, del Filósofo como del Hombre Público”. Es sobre todo el hombre público, el legislador –cree Ferrer– quien más sabrosos conocimientos adquirirá tras la lectura de *La historia de la Monja Alférez*. Leyendo la obra el político podrá comprender que la educación debe ser el asunto más serio de sus meditaciones y su primer interés, social. Una educación que, insiste Ferrer, debe llegar tanto a hombres como a mujeres. Catalina de Erauso, mujer, representará la posibilidad física de escapar a la enfermedad y la debilidad, y la fuerza intelectual que bien encauzada la hubiera conducido a terrenos próximos a los de Santa Teresa de Jesús, Aspasia, Porcia o Staël. Ferrer no dudó en presentar la obra de Catalina de Erauso como el elemento propagandístico de un exiliado ilustrado deseoso de servir a su patria. O mejor dicho, a la elite ilustrada que debería dirigir su patria. Puede concluirse pues que las causas por las que Joaquín María Ferrer edita *Vida i sucesos* son eminentemente políticas y pragmáticas.

Como sucedía con el aspecto ideológico, también lo propagandístico-político de *Vida i sucesos* hay que buscarlo entre lo no escrito. Así, si se analiza este primer texto a la luz de toda la documentación que Catalina de Erauso promovió para respaldar su *pedimiento* de “jubilación”, es fácil colegir que el pragmatismo de Ferrer es una ampliación del pragmatismo de Catalina que, por encima de las consideraciones literarias, escribió o mandó escribir su vida para cobrar, digámoslo así, su pensión. Una

pensión que, al ser concedida por las más altas esferas, viene a mostrar la eficiencia de la propaganda que encubren los silencios de la obra: pagando la pensión a la heroína, el poder hará publicidad de su justicia y benevolencia; concediéndole el reconocimiento de su anhelada masculinidad, hará propaganda de la virilidad de sus fuerzas.

En la última parte de su prólogo, Ferrer se ocupa de dar noticia del proceso de la edición de *La historia de La Monja Alférez* para que la propaganda que ha realizado de su ideología y de su política queden avaladas por el “empirismo” de su método de conocimiento. Inicia Ferrer sus comentarios sobre el proceso de edición con unos datos que aunque son muy conocidos no estará de más repetir. Sabiendo Ferrer que entre los manuscritos que su amigo D. Felipe Bauzá tenía, había uno titulado *Vida y sucesos de la Monja Alférez Doña Catalina de Araujo, doncella natural de San Sebastián de Guipúzcoa, escrita por ella misma*, se lo pidió por “la singularidad de la historia de esta mujer extraordinaria... y el ser ella de mi propio país”. Una vez que Bauzá, diputado en las Cortes de 1822 y 1823 y emigrado en Londres, le envió el manuscrito, la primera lectura que hizo Ferrer fue negativa: “Me pareció una fábula” nos dice. Y la rechazó como editor.

Posteriormente, ya en el exilio, Ferrer lee *Historia de la vida y hechos del inclito monarca D. Felipe III*, de Gil González Dávila y recuerda el manuscrito de Bauzá:

La lectura de este pasaje me recordó a pesar de los años que iban transcurridos, el manuscrito arriba mencionado, y me incitó a escribir al señor Bauzá de esta capital [París] a Londres donde por iguales motivos que yo se halla emigrado¹⁵.

Habiendo leído parte de la historia de Catalina de Erauso escrita por un historiador, es decir, persuadido de que no era una fábula, Ferrer realizó la segunda lectura de la obra y vio que ella llevaba “en sí el impreso de la verdad”. El cambio fue drástico. Aquella obra vacua de la primera lectura se había transformado, a la luz de la Historia, en documento de verdad, o como diría Hyden White, en documento de moralidad¹⁶. Ferrer, con este nuevo enfoque, no dudó en editar el manuscrito aunque siempre con un criterio de historiador y filólogo. En primer lugar verificó la autenticidad histórica de Catalina mediante un

¹⁵ *Historia de la Monja Alférez...*, ed. J. M. Ferrer, p. xxii.

¹⁶ WHITE HAYDEN, *El contenido de la forma*, Paidós, Barcelona, 1992.

grupo de documentos (partida bautismal, pedimiento, etc.) y en segundo lugar, creyendo que en este caso la verificación histórica era más necesaria que en ningún otro, ofreció una aclaración o explicación o interpretación de las conclusiones históricas a las que había llegado.

El método utilizado por Joaquín María Ferrer fue el de la historiografía tradicional. Una vez que creyó haber descubierto la historia de lo realmente sucedido y que la hubo representado en forma de narración, Ferrer abandonó la forma de hablar narrativa y con su propia voz y presentándose como autoridad ponderada en asuntos humanos, realizó una digresión sobre la historia que acababa de narrar. De forma tal que la disertación era una interpretación de lo que consideraba historia verdadera y la narración era una representación de lo que consideraba historia real.

Ciñéndonos al comentario de Ferrer, es obvio que lo que desencadena la disertación del exiliado es la comparación entre los documentos con los que había demostrado que Catalina de Erauso existió realmente con la narración autobiográfica. La conclusión interpretativa de Ferrer es la siguiente: la mujer de la autobiografía no es Catalina de Erauso, sino otra que conoció su historia y usurpó su nombre. Las razones de tal usurpación, señala Ferrer, no pudieron ser otras que la ocultación de la justicia por los horrorosos crímenes cometidos por la usurpadora. Y ante esta verdad de Ferrer, es inevitable recordar de nuevo a Hyden White:

Cualquier pasado, que por definición incluye acontecimientos, procesos, estructuras, etc., ¿cómo podría considerarse perceptible, tanto representado en la conciencia como en el discurso sino de forma imaginaria? ¿no es posible que la cuestión de la narrativa en cualquier discusión de la teoría histórica sea siempre finalmente una cuestión sobre la función de la imaginación en la génesis de una verdad específicamente humana?¹⁷.

El enfoque historiográfico tradicional de Joaquín María Ferrer se debe a que *Vida i sucesos* propicia los comentarios con base real, pues tiene voluntad de verdad y por ello se presenta con el esquematismo propio de los Pedimientos. *Vida i sucesos* ha logrado generar un modelo de comentario en el que sobre lo artístico-literario, se prima lo histórico-propagandístico. Tanto por la intención de Catalina por crear una obra que reflejara su visión de la realidad, como por la de Ferrer al recoger datos que confirmaran la verdad de los hechos que Catalina había escrito en su

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

autobiografía, se ha posibilitado la creación de un modelo historiográfico, que no literario, al que han sido fieles la mayoría del resto de los comentaristas. La ausencia casi total de digresiones ideológicas, intencionales o afectivas de *Vida i sucesos* y el carácter historicista del comentario fundacional de Ferrer, han posibilitado que los comentarios a la obra hayan buscado la Historia verdadera.

Catalina de Erauso primero, Joaquín María Ferrer posteriormente y la mayoría de los comentaristas después, diciendo lo que el primer texto calla a gritos y en su afán de narrar una verdad histórica y real cuya última finalidad es la propagandística, no supieron liberarse del equívoco que durante siglos ha diferenciado lo narrativo histórico de la narración ficticia. Esta incapacidad ha sido la que ha hecho que los comentarios rehuyeran lo imaginativo y se ocuparan más de implantar la Historia Verdadera. La verdad de un emigrado político que se declara enemigo de las fábulas y que con espíritu racionalista y científico quiere editar la *Historia de la Monja Alférez* para hacer propaganda del amor hacia su patria, en el caso de Ferrer. O la verdad propagandística de un cine mexicano, nacionalista y falsamente revolucionario, que necesitaba la construcción de una estrella disfrazada de espadachín para que la incipiente burguesía pudiera sublimar su largo historial machista, en el caso de la *Monja Alférez* de Emilio Gómez Muriel.

ÁLVARO ROMERO MARCO

University of California, Santa Cruz

TRAVESÍAS DE DON JUAN VALERA: RÍO DE JANEIRO

Veinte años antes de que Phileas Fogg emprendiese su vuelta al mundo en contra del tiempo, el secretario de la Legación de España en Brasil, Juan Valera, lamentaba en cabeza ajena la “manía andariega” que, por entonces, se había apoderado de la humanidad¹. De su vivencia en Río de Janeiro nos informan las cartas conservadas de los años 1852 y 1853, mostrando además de forma palpable que la ubicación del escritor en el canon de las letras españolas cada vez más ha de depender precisamente de las inigualables epístolas que llenaron sus días, por encima de cualquier otro género que practicase². Nos informan, por ejemplo, de las razones de su viaje a esta orilla. No tanto las “ideas poéticas” (p. 175) que menciona a su madre, como el progreso en la carrera diplomática, según confiesa a su principal destinatario del momento, Serafín Estébanez Calderón. La queja se produce acto seguido: “pero no lo hubiera pedido si me hubiese enterado anticipadamente de lo mucho que me iba a aburrir, de lo caro del país en proporción al sueldo que me dan, de lo poco amables y francos que son los brasileños con los extranjeros y de la soledad y aislamiento en que vivo” (p. 215)³. En estas líneas late la identidad que adopta el poeta diplomático en su período fluminense; el motivo de la existencia del mismo texto, *i. e.* el “consuelo” de dirigirse a amigos ausentes (p. 231); y hasta una parte de la explicación para la

¹ Carta de 4-8-1853, JUAN VALERA, *Correspondencia*. T. 1: *Años 1847-1861*, eds. L. Romero Tobar, M. A. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo, Castalia, Madrid, 2002, p. 240. Salvo indicación contraria, todas las citas de las cartas remiten a este tomo 1 de la *Correspondencia* valeriana. Las páginas que siguen a los pasajes reproducidos o aludidos pertenecen a dicha edición. —Por otro lado, don Juan fue un temprano lector de Jules Verne, como evidencia en carta de 8-8-1867: “El género de Julio Verne me agrada en extremo. Es lo fantástico y maravilloso fundado en las ciencias físicas y matemáticas. Su *Viaje al centro de la Tierra*, su *De la Tierra a la Luna*, y *Los hijos del capitán Grant* están llenos de ingenio y de gracia”, *Correspondencia*. T. 2: *Años 1862-1875*, eds. L. Romero Tobar, M. A. Ezama Gil y E. Serrano Asenjo, Castalia, Madrid, 2003, p. 308.

² Cf. MANUEL BERMEJO MARCOS, “De las inimitables cartas de don Juan Valera”, en E. RUBIO CREMADES (ed.), *Juan Valera*, Taurus, Madrid, 1990, pp. 126-136.

³ Cf. JOSÉ LUIS CANO, “Don Juan Valera en el Brasil”, *Cuadernos Americanos*, 22 (1963), núm. 5, p. 279.

imagen reticente de la ciudad que termina por transmitir su correspondencia. Al cabo, construye un espacio *literaturizado*, *convertido en palabras* con frecuencia ajenas, palabras presentadas como tales, palabras que se superponen a la realidad y en una gran medida la sustituyen.

Cualquier acercamiento a la experiencia brasileña de Valera ha de partir de los estudios básicos, documentados en detalle, de Concepción Piñero Valverde. Pues bien, esta autora ya subraya el hecho de que las cartas en cuestión son obra de un artista que *transfigura* su percepción del entorno⁴. Por su parte, Fernando Aínsa en su propuesta de “geopoética” deja claro que habitar un lugar implica dotarlo de sentido, transformar el mundo en un universo simbólico, a la fuerza siempre de talante subjetivo⁵. Exactamente eso es lo que lleva a efecto nuestro escritor errante, de forma que el análisis más eficaz de *su* Río de Janeiro necesariamente ha de partir de los trazos mismos con que el *yo* se dibuja en tal circunstancia, porque sólo desde ellos se podrá justipreciar el alcance de la única imagen directa de América Latina levantada por un intelectual que tanto hizo por establecer lazos culturales con el ámbito iberoamericano.

La pose adoptada por el sujeto es la del “desterrado” precisado del lenitivo de un interlocutor para aliviar el trago de sus soledades. “Así es que paso días enteros solo, encerrado en mi cuarto; leo, fumo y me entristezco” (p. 181). Mas no sólo requiere de compañía, siquiera sea en la distancia, porque las cartas tienen una función más palpable, de modo que llega a pedir a Estébanez ayuda a fin de lograr el traslado de Río, “si no quieren verme morir de tristeza, como Ovidio en el Ponto, aunque sea atrevida comparación” (p. 193). Un buen conocedor del género epistolar como Andrés Soria Olmedo subraya que en toda correspondencia es decisiva la figura del receptor⁶. Pues bien, nuestro joven plumífero se dirige con *decoro* a otro escritor, ya consagrado y del que espera protección. Vale decir, don Juan apela al “Solitario” mediante un discurso lleno de referencias culturales, bien que sean osadas como la anterior, y de citas. Al respecto, no estará de más dejar sentado desde ahora que en la naturaleza de la imagen brasileña que Valera nos lega, pesa lo suyo el que las únicas cartas conservadas del periodo van

⁴ Juan Valera y Brasil. *Un encuentro pionero*, Qüasyeditorial, Sevilla, 1995, p. 27.

⁵ FERNANDO AÍNSA, *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*, Editorial de Arte y Literatura, La Habana, 2002, pp. 13 y 17; cf. JOSÉ LANDEIRA YRAGO, “El Río de Janeiro que vivió don Juan Valera”, *Revista de Cultura Brasileña*, 31 (mayo 1971), pp. 101-103.

⁶ “La memoria epistolar”, *El Fingidor*, 18 (enero-abril de 2003), p. 24.

destinadas a otros escritores, junto a Estébanez Calderón, el principal receptor con mucho, Heriberto García de Quevedo y Gabriel García Tassara⁷.

Pesa en la correspondencia el tipo de destinatario y la experiencia del emisor:

Días y noches paso sin ver a nadie, y para consuelo y distracción me entro por los libros, como Santiago por los moros, y de la descripción de un raro anfibio, paso a las estrategias de Polibio; por lo cual me temo que vaya a volverme sabio, contra mi voluntad (p. 215).

La cita que aporta Valera, que vuelve a hallarse en el fragmento de su novela *Don Lorenzo Tostado*⁸, contribuye a perfilar una realidad cotidiana del diplomático donde la lectura cuenta sobremanera y menos el contacto directo con las gentes y las cosas del país. La dimensión libresca de su perspectiva ya la había advertido algo antes:

poco o nada bueno se ha escrito en los últimos tiempos de las cosas del Brasil, y... para enterarse de algo, a pesar de La Condamine y de los viandantes ingleses, lo mejor es recurrir a nuestros iberos de los siglos XVI y XVII, cuyos libros no se hallan de venta (p. 191).

En la recomendación bibliográfica entre bibliófilos pesa tanto la filiación iberista de quien escribe, como el casticismo de quien leerá complacido la reivindicación de la Edad de Oro.

El secretario abrumado por la “melancolía” (p. 215) lee pues; lee y escribe. El caso es que dada la falta de grandes estudios acerca del mundo americano, al modo de un Niehbur y su *Historia romana*, “puede el poeta sacar de él, cuando no verdades, maravillosas bellezas” (p. 204). En definitiva, si por el momento no escribe verdades de interés general

⁷ Tenemos constancia de la pérdida, hasta la fecha al menos, de cartas coetáneas a la familia, que Valera dice enviar (p. 208), así como otras a una de sus amadas brasileñas. En todo caso, en estas últimas se debía mantener el peso de lo literario, aunque por razones bien distintas a las de sus colegas: “Y la detenida y larga visita que esta linda dama (dígase mejor diosa) piensa hacer al Parnaso castellano, creo, aunque sea orgullosa creencia, que a mí se debe, por las flores que recogí en las faldas de aquel monte para engalanar con ellas mis epístolas amorosas” (p. 203).

⁸ *Don Lorenzo Tostado*, en *Obras completas*, est. prel. Luis Araujo Costa, Aguilar, Madrid, 1968, t. 1, p. 1.041b; cf. CARMEN BRAVO-VILLASANTE, *Biografía de don Juan Valera*, Aedos, Barcelona, 1959, p. 83.

o público al respecto, algo que hará en 1855 con sus artículos “De la poesía del Brasil”⁹, proclama que sí expone verdades *particulares* o *privadas*, y lo que sí pretende ahora es deleitar, como siempre, con su literatura. Deleitar desde el reducido espacio que conocerá del inmenso país, y es que Juan Valera en Río de Janeiro es un viajero varado, un tanto por los achaques de salud, mucho más por el mal endémico de su vida toda, la falta de lo que llama *metales preciosos*:

Por fortuna, aun sin salir de casa, son tantas y tan estupendas las cosas que en ella suceden, que siempre tengo a mano qué contar; y si lo que cuento no le parece a Vuestra Merced divertido, más se ha de achacar a defecto del historiador, que a las historias, las cuales suelen ser entretenidas, chistosas y ejemplares (p. 208).

Así entre bromas y veras que bien empiezan por uno mismo, Valera levanta un pequeño mundo a menudo limitado a la casa de su jefe José Delavat y Rincón, miniatura del Brasil según Concepción Piñero¹⁰. Y el lector actual percibe cómo el insatisfecho corresponsal se apropia de lo que tiene alrededor del único modo que tiene a su alcance¹¹, esto es, con textos de varios orígenes, en una empresa algo quijotesca que nos ha traído a las mentes un conocido pasaje del discurso nerudiano en la recepción del premio Nobel: “Necesitamos colmar de palabras los confines de un continente mudo y nos embriaga esta tarea de fabular y

⁹ Sobre estos escritos se ha ocupado con rigor C. PIÑERO VALVERDE, “Don Juan Valera, crítico de la poesía brasileña”, en MATILDE GALERA SÁNCHEZ (ed.), *Actas del primer congreso internacional sobre don Juan Valera. Conmemorativo del centenario de la publicación de “Juanita la Larga”*, Ayuntamiento de Cabra-Diputación Provincial de Córdoba-Cajasur, Cabra, 1997, pp. 13-25; “Un pionero de los brasilianistas: Don Juan Valera”, en DEREK FLITTER (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. IV*, The University of Birmingham, Birmingham, 1998, pp. 202-207, quien compara algunos juicios literarios expuestos en las cartas con los más reposados y suavizados del discurso ulterior. A este respecto, no ha de perderse de vista que Valera en 1855 tiene más perspectiva del mundo brasileiro, pues escribe desde Europa, amén de dirigirse al público y no a un individuo concreto. Cf. JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO, “Don Juan Valera: Una reflexión iberoamericana”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 543 (1995), pp. 121-132.

¹⁰ *Juan Valera y Brasil*, pp. 85 ss.; y “Un pionero de los brasilianistas”, p. 202.

¹¹ CLAUDIO GUILLÉN, *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 185.

de nombrar¹². Por causas quizá no tan distintas, pero sin embriaguez alguna en el caso de Valera, pues no fue proclive a experiencias de esa clase, ambos dos paladines de lo cotidiano y su intrahistoria, uno desde sus versos y el otro desde sus cartas, poblaron sus Américas de lenguaje. Más concretamente, el creador de Pepita Jiménez procedió como sigue.

Juan Valera incorpora unos pocos textos íntegros a sus misivas. Se trata de “Amor del cielo” (pp. 197 ss.), “Plegaria” (pp. 236 ss.) y “En un álbum” (p. 247), poemas escritos por él mismo; y “Versos imperiales” (pp. 247 ss.), a cargo del emperador Pedro II, que compartieron lugar en el álbum de cierta señorita con algunos de los anteriores. Se ha de tener presente a la hora de leer tales composiciones que quien las incluía en su discurrir epistolar era un literato con un curriculum reducido al volumen *Ensayos poéticos*, de 1844, que cuando ingrese en la Real Academia en 1861, tan sólo habrá añadido al citado el libro *Poesías*, de 1858, y eso al margen de que sus cartas a Estébanez y pronto a Cueto desde Rusia le hubiesen ganado una fama justa de estilista. Valera a la sazón es poeta y así se lo quiere recordar a su valedor Serafín Estébanez Calderón. Aquí aparece como un poeta de circunstancias sobre todo, y a su altura. En todo caso, del conjunto destaca la “Plegaria”, “casi” santa y “algo” teológica como señala su autor, que puede enmarcarse dentro del interés intelectual de Valera por el hecho religioso.

Más frecuentes y de mayor interés a nuestros efectos son las citas de fragmentos de textos de muy diversa procedencia con los que el autor va trufando continuamente su prosa. Un pasaje bien ilustrativo, que enlaza a la perfección con los poemas recién nombrados, puede ser éste:

No ha mucho escribí unos versos, en los cuales, entre mil garatusas fantásticas y meditabundas, iba engarzada la siguiente descripción:
 Me encontré al despertar en las remotas
 playas de Nieteroy...
 do los montes
 asemejan titanes fulminados
 en el momento de escalar las nubes...

La idea de comparar los montes con gigantes de piedra es muy de los poetas brasileños, y aun sin exageración se puede repetir en estilo pedestre (p. 185).

¹² PABLO NERUDA, “Discurso de Estocolmo”, en *Obras completas. V. Nerudiana dispersa II. 1922-1973*, ed. Hernán Loyola, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 339.

Además de hallarnos ante un probable homenaje a Antonio Gonçalves Dias¹³, el procedimiento puesto en juego resulta ejemplar del papel de *lo textual* en el trato con la realidad, localizado sobre ella, buscando iluminarla para un cómplice competente en menesteres de poética, y todo ello además mezclado con las continuas comparaciones que establece el relator y toma especialmente de su gran formación clásica¹⁴. El prodigio del verbo de esta manera *funda* una naturaleza casi virgen¹⁵, al mismo tiempo que la *traduce* a parámetros ajenos, ciertamente europeos; la revela a la par que la traiciona, o simplemente la interioriza.

Pero adviértase que cualquier fenómeno de su entorno puede someterse a dicho proceso de transformación. En efecto, sus lecturas de los poetas hispanoamericanos, Andrés Bello o José Mármol p. e., a los que acaba de citar extensamente (pp. 200 ss.), le sugieren estas reflexiones: “Ello es que de las poesías hispanoamericanas guardo en el alma vivas y agradables imágenes, que juntándose forman un concento divino, el cual se parece al canto de las Parcas en las bodas de Tetis. Y no se ría Vuestra Merced de tan extraña comparación, pues el tal concento vaticina a nuestra España, que al cabo tendrá hijos dignos de ella...” (p. 203). Al igual, continúa, que las Parcas anunciaron las hazañas de Aquiles y reproduce a continuación varios versos de Catulo a modo de prueba¹⁶. Anacreonte, Virgilio, Menandro, Petrarca, Dante, Byron o

¹³ C. PIÑERO VALVERDE, “Don Juan Valera y el indianismo romántico brasileño”, en “*Cosas de España*” em Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros, Editora Giordano, São Paulo, 2000, p. 130.

¹⁴ LEONARDO ROMERO TOBAR, “El espacio de la intimidad. Juan Valera, el escritor en sus cartas”, en J. ÁLVAREZ BARRIENTOS (ed.), *Espacios de la comunicación literaria*, CSIC-Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2002, p. 199.

¹⁵ Cf. OCTAVIO PAZ, “Literatura de fundación”, en *Puertas al campo*, Seix Barral, Barcelona, 1989, p. 19; y ÁNGELES EZAMA GIL, “Construcción de la realidad y ficción narrativa en la prosa de Valera. De la correspondencia con Estébanez Calderón a la novela *Genio y figura*”, en C. CUEVAS(ed.), *Juan Valera. Creación y crítica*, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 1995, p. 204.

¹⁶ Sobre Valera y lo hispanoamericano, véase ÁNGEL VALBUENA BRIONES, “La idea de América en Juan Valera”, *Acta Salmanticensia. Filosofía y Letras*, 10 (1956), núm. 2, pp. 87-96. — Por otro lado, los versos de Catulo pertenecen a su poema «Peliaco quondam prognatae vertice pinus», y son los siguientes: “accipe, quod laeta tibi pandunt luce sorores./ ueredicum oraclum: sed uos, quae fata sequuntur,/ currite ducentes subtegmína, currite, fusi”. En traducción de Juan Manuel Rodríguez Tobal: “oye el verídico oráculo que a ti en este día de fiesta/ te revelamos. En tanto, que siga el destino su senda:/ Husos, corred sin descanso,

Leopardi entre otros ayudan al poeta *desterrado* en su tarea de modelar el Nuevo Mundo a imagen de su mirada letrada.

Los libros se citan, pero también se comentan y se cuentan, como la fundamental antología *América poética* (Valparaíso, 1846-1847) del argentino Juan María Gutiérrez, que da lugar a consideraciones como: “yo creo, leídas estas cosas todas, que a pesar de la anarquía y degradación en que algunas de nuestras antiguas colonias han caído después de declararse independientes, aún les queda grande y hermoso porvenir, porque donde se piensa, se siente y se escribe por tan alta manera, hay mucho que esperar y señales de vida robusta” (p. 203). Valera propone una vía de comprensión de lo americano, en este caso lo hispanoamericano, a través de las construcciones literarias que dicha realidad genera. Estaríamos, pues, ante una suerte de percepción metonímica de las cosas, más concretamente de una geografía humana a la par lejana y próxima, que no se toma en sí, sino más bien por las creaciones intelectuales de sus habitantes.

De esta forma hemos llegado a una tercera presencia del lenguaje en las cartas brasileñas de don Juan. Junto a los poemas en varios apéndices y los fragmentos de composiciones en taracea desigual, el escritor *cuenta* libros, pero también anécdotas oídas a otros o recuerdos de diversas relaciones tomadas de su historia personal. Por ejemplo: “Adadus me refirió prolijamente cómo se había verificado este prodigio. No puedo dejar de acordarme que, cuando estuve la última vez en mi lugar, me creyeron todos los embustes que quise contar de Nápoles, pero nunca pude acabar con persona alguna del pueblo que se convenciese de que en Nápoles hay un monte que echa fuego y humo por la punta” (p. 234). Los juegos característicos del género epistolar entre ficción y no, pero siempre desde la ilusión de la no ficcionalidad¹⁷, tienen un apoyo impagable en pasajes como el recién reproducido. Por no hablar del personaje Adadus Calpe allí aludido, por verdadero nombre Antonio Deodoro de Pascual, una especie de embaucador o charlatán que acabará por convertirse en crítico literario de relieve. Pues bien, a él, como a las demás criaturas secundarias de las cartas, el diplomático poeta también lo dibuja desde la relación que el otro mantiene con el lenguaje, a través

tirando del hilo, corred”, CATULO, *Poesía completa*, ed. J. M. Rodríguez Tobal, Hiperión, Madrid, 1991, pp. 180-181.

¹⁷ GUILLÉN, *op. cit.*, p. 185.

de lo que lee o escribe, de cómo habla, de lo que cuenta o de sus palabras características¹⁸.

Pero pasar a los personajes de segundo rango en las cartas nos llevaría demasiado lejos y aquí hemos de conformarnos con atender al héroe del relato. Y conviene dejar constancia de algunos *cuentos* más insertados en sus desahogos epistolares. La última misiva fechada en Río hipertrofia el recurso hasta el punto de prácticamente hilvanar tres historias seguidas: la primera es tomada de otra relatada a su vez por Miguel de los Santos Álvarez, expone las triquiñuelas con que el tío Patiño quiso engañar a la Muerte y exhibe una vez más el tono lenguaraz tan bien manejado por el corresponsal; la segunda trata de los trescientos años que San Viril pasó sin percatarse oyendo el canto de un pajarillo celestial; mientras que la tercera consiste en el recuerdo de un diálogo del tiempo pasado por Valera en Nápoles acerca del nepotismo en la carrera diplomática (pp. 252 ss.). Sea cual fuere la procedencia de las relaciones, siempre breves claro, el talante jocoso que aportan *per se* o a través del contexto no ofrece duda y evidencia el afán del escritor por agradar a su destinatario.

En último término, palabras o expresiones aisladas son llevadas a primer plano por Juan Valera para tratar de explorar el entorno. Pronto avisa del cuidado que se ha de tener en Río de Janeiro al hablar, “porque muchas palabras inocentísimas en otros países tienen aquí un significado obsceno o sucio, y si no le tienen, la malicia se le presta”, preámbulo necesario para pintar una situación en la que decir “as de copas” causa furor cómico en la concurrencia. No en vano la expresión allí y entonces designaba, “Vuestra Merced dispense”, al *culo* (pp. 181 ss.). Más alcance hermenéutico, si bien igualmente burlesco, tiene la meditación valeriana

¹⁸ Algo similar ocurre con el maravilloso José Delavat o el mismo emperador poeta ya nombrado. En todo caso, vayan un par de pistas sobre Calpe: “*Mágico prodigioso*, novelista, folletinista, polígrafo en fin” (p. 233), autor de obras como *Treinta noches en el mundo espiritual* o *Los dos padres* (*id.*), y creador del sistema nervo-sanguíneo-nutro-inhibitivo, cuya consecuencia práctica más notable es: “que no hay gusto como ahorcarse; y efectivamente él se ahorca tres o cuatro veces al día; y en vez de un ayuda de cámara, tiene un verdugo de cámara. Para volverle en sí, después de ahorcado, le aplica el verdugo a las narices un pomo de un espíritu etéreo-taumatúrgico” (p. 234). Pues bien, la horca en cuestión “no se llama horca, sino la *Funi-fantasmagórica*” (p. 235). Al respecto, véanse PIÑERO VALVERDE, *Juan Valera y Brasil*, pp. 64-67 y 182; y CARLOS SÁENZ DE TEJADA BENVENUTI, *Juan Valera, Serafín Estébanes Calderón. 1850-1858. Crónica histórica y vital de Lisboa, Brasil, París y Dresde (como coyunturas históricas a través de un diplomático intelectual)*, Moneda y Crédito, Madrid, 1971, p. 145.

sobre la inmoralidad de los pueblos primitivos de aquellas tierras a partir de acuñaciones léxicas. Le parece obvio que si una comunidad designa el concepto de *virtud* como “tupaná recóporacazaba” y el de *virgen* como “cuñá nitio rañé yaiba vaé”, “ni las virtudes ni las vírgenes son indígenas del Brasil, y no se ha de achacar a pobreza del idioma la falta de estas palabras, cuando estoy viendo que las tienen cortas y muy del caso para significar puta, vicio, lujuria, etc.” (p. 189).

En otras ocasiones, la risa pierde protagonismo aunque la dimensión reveladora de los vocablos permanezca. Como cuando con alguna incoherencia respecto a observaciones anteriores (v. p. 180) manifiesta la falta de poesía del lugar: “Hasta los nombres que dan a los singulares y magníficos objetos que le componen son tan prosaicos y feos, que destruyen toda la poesía de que los objetos naturalmente se muestran revestidos” (p. 210)¹⁹. *Verbi gratia*: las montañas llamadas Pan de Azúcar o el Corcovado. En cualquier caso, ya hable el autor de los estrafalarios nombres grecorromanos que reciben los esclavos negros en un país donde apenas se leen folletines (p. 192); ya deshaga anfibologías en la lectura de los versos propios enviados a Estébanez (p. 242), se corrobora que el universo fluminense de don Juan en muy gran parte consistió en una construcción verbal. Construcción, por lo demás, en verdad entretenida. Y sin embargo: “A pesar de todas estas historias” (p. 246), quiere dejar el Brasil.

El creador novato que cruzó el mar con una buena mezcla de cálculos e imaginaciones a la hora de emprender tan gran viaje se ha desilusionado un tanto respecto del espacio nuevo²⁰. Sobre todo, reforzado por dicho malestar, ha canalizado una irrefrenable pulsión hacia la escritura mediante las cartas a los amigos, a veces tan largas que hasta atentan

¹⁹ Cf. JUAN VALERA, *Genio y figura*, ed. C. DeCoster, Cátedra, Madrid, 1982, p. 62.

²⁰ Cf. JUAN VALERA, “De la poesía del Brasil”, en *Obras completas*, est. prel. Luis Araujo Costa, Aguilar, Madrid, 1961, t. 2, p. 30a. PIÑERO VALVERDE alude, por un lado, a la desilusión de Valera respecto de la ciudad misma, “Demasiado grande era su contraste con el espléndido marco natural”, en *Juan Valera y Brasil*, p. 39; pero también, por otro, a la que sintió el diplomático en un país que acaso mantenía unos lazos ambiguos en exceso con la civilización europea, p. 108.

contra la *brevitas* del género como él supo ver²¹. Y toma conciencia de lo conseguido, claro, con más ecos librescos:

pero siendo todas ellas la verdad misma, sin alquimia alguna, no se puede negar que han de interesar, aunque no deleiten; y que a mí, por haberlas escrito con tanta puntualidad, se me debe un voto de gracias; y mis cartas merecen conservarse en un archivo, ya que no en el *Narthecio* de la *Iliada* (p. 255).

La misma libertad expresiva, destacada por Leonardo Romero como baza esencial del género²² y cuyas habilidades comprobamos en relación, por ejemplo, al sexo, permite a Valera la inmodestia flagrante o la punta de ironía que niega la *alquimia* de un estilo con fuerte voluntad de existir, y todo ello surge inseparable de una erudición a la que será fiel hasta el final.

Desde esa vuelta del camino, el joven hace planes:

espero que (Dios mediante) no he de durar mucho en esta vida diplomática y vagabunda, sino que me he de retirar a Madrid, donde con grande espacio y sosiego trataré de hacer algo de provecho o de gusto en literatura; y para ello confío en Vuestra Merced” (p. 250).

La mixtura de interés y quimeras prosigue en su planteamiento de vida. El individuo percibe con claridad una vocación y desea llevarla a efecto. No cuenta suficientemente, empero, con una manifestación de las circunstancias de cuyos rigores algo empieza a saber, el dinero. Jean François Botrel ha estudiado en un trabajo espléndido, tan inteligente como estremecedor, la relación de don Juan con el dinero a lo largo de su vida²³. El caso es que los planes citados del diplomático resultan una

²¹ Véase A. SORIA OLMEDO, art. cit., sobre la *brevitas*. De la extensión epistolar escribe Valera: “Me temo que con mis largas cartas he de cansar a Vuestra Merced pero es tanto lo que tengo que contar para desahogarme, que le pido perdón si soy prolijo” (p. 183).

²² Art. cit., p. 196.

²³ Al respecto un documento de gran crudeza es el artículo de don Juan “Del dinero con relación a las costumbres y a la inteligencia de los hombres” (1865), donde leemos sentencias como la siguiente, que acaba siendo, vista en perspectiva, una especie de autocondena: “En resolución, el dinero es y tiene que ser la medida exacta del valer de una persona”, CYRUS DECOSTER, *Obras desconocidas de Juan Valera*, Castalia, Madrid, 1965, p. 582; cf. JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, “Valera en sus cartas”, en *Juan Valera*, pp. 46-50.

especie de *leitmotiv* de su correspondencia, mas nunca se llevarán a la práctica y se verá obligado a trasladarse con frecuencia de corte en corte como representante de la política exterior española hasta muy avanzada su edad. Y todo a causa de lo que llama su enfermedad crónica de *sindineritis*²⁴.

Pero para llegar tan lejos el Padre Tiempo tenía todavía, a la altura de 1853, que realizar su trabajo infatigable. Juan Valera en Río de Janeiro es un escritor en el trance de probar su pluma en el plano público, mientras que ella crece prodigiosamente en el ámbito privado de las cartas. No sabe que las características de la vida contemporánea batirán duramente su compromiso de partidario de esa belleza aconsejada como finalidad del arte a García de Quevedo (p. 221)²⁵. Sí ha vivido un desajuste entre deseo y realidad que las operaciones de leer y escribir acerca de las palabras le han ayudado a sobrellevar. Octavio Paz dejó dicho que: “Un paisaje nunca está referido a sí mismo sino a otra cosa, a un más allá. Es una metafísica, una religión, una idea del hombre y el cosmos”²⁶. Río de Janeiro representaría, pues, la idea del hombre y el mundo que sentía el Valera juvenil, vale decir: el mundo está hecho de lenguaje y el hombre, al menos el hombre Juan Valera, persigue la estética con él.

Sabedor de exilios, Fernando Ainsa explica los conceptos de centro y distancia:

Tu verdadera raíz estaría donde piensas, participas, amas y actúas individual o colectivamente. Podríamos decir que lo importante es el punto a través del cual mantienes una relación dinámica de tensión y resistencia con lo que nos interesa...

La distancia no sería, entonces, el resultado de una descolocación geográfica, sino el de un desajuste de nuestro propio centro de gravedad personal y colectivo²⁷.

²⁴ Cf. JEAN FRANÇOIS BOTREL, “Sobre la condición del escritor en España en la segunda mitad del siglo XIX. Juan Valera y el dinero”, en *Juan Valera*, p. 109, n. 5.

²⁵ FRANCISCO ABAD, “Las ideas estéticas de don Juan Valera”, en *Juan Valera. Creación y crítica*, p. 80.

²⁶ “Paisaje y novela en México: Juan Rulfo”, en *Obras completas*, ed. del autor, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, t. 3, p. 477.

²⁷ *Travesías. Juegos a la distancia*, Litoral, Málaga, 2000, p. 63.

Aplicado lo anterior a nuestro viajero decimonónico, nos enfrenta a una conclusión estupefaciente. Valera en su pequeño Brasil en absoluto es el desterrado que quiso encarnar, no en el sentido más profundo del término, y eso a pesar de su desasosiego real. Lo que termina por revelarnos precisamente ese descontento que infecta profusamente sus envíos es toda una vocación, una vocación de escritor. Vocación luego apabullada y domada por las circunstancias. Entonces el diplomático errante sí será un desterrado, aunque no tanto por el hecho de recorrer Dresde, San Petersburgo, Fráncfort, Lisboa, Washington, Bruselas o Viena, como por desviarse por ejemplo de su arraigado deseo de contar historias a través de las novelas o de componer versos, estos sin duda no comercializables; pero a la altura de 1853 todo ello atañe al porvenir y la disciplina filológica no se ocupa del futuro. En todo caso, a nosotros ahora nos consuela que de una peripecia vital en cierto modo terrible, tan aleccionadora de los golpes con que los tiempos modernos obsequiaban a sus criaturas, quedan cartas quejumbrosas, largas, muy divertidas, y al menos ellas sí son textos libres.

ENRIQUE SERRANO ASENJO

Universidad de Zaragoza

LOS CAMINOS LABERÍNTICOS QUE CONDUCEN AL SABER EN LAS NOVELAS DE GALDÓS

La magnitud del ingenio estilístico que distingue la voluminosa obra de Galdós no tiene igual en la literatura española y evidencia los medios infinitamente variados con los que sus textos crean mundos y cautivan lectores. Galdós emplea un repertorio inagotable de artificios lingüísticos y retóricos, donde cada palabra evoca su propia historia y misterio en un mosaico de imágenes visuales y verbales hondamente sugestivas. Hace que la lengua elabore composiciones extraordinarias ante nuestros ojos y que resuene en muchas esferas. Su resonancia simbólica se produce con recursos como la creación de escenas y personajes emblemáticos y la explotación de las relaciones intertextuales que engendran relaciones que abarcan textos enteros o que se fundan en la exposición etimológica de una palabra. La búsqueda de raíces lingüísticas puede acercarnos o alejarnos del conocimiento; muchos de los personajes tienen nombres adornados de imágenes intrincadas y manifiestan heterogéneas fuentes culturales. Estos diversos sentidos y valores tan pronto forman discontinuidades irónicas como vínculos metafóricos entre sí que reinscriben el lenguaje que construye y explica el texto.

El discurso galdosiano se compone sutil o abiertamente de encrucijadas con otros géneros, épocas y disciplinas, como la historia, la psicología o las ciencias naturales, eso es, con cualquier praxis que intente expresar y analizar una “realidad”. Evoca sinfín de figuras y conceptos que se extienden en direcciones incontables y por espacios imponderables, al mismo tiempo que parecen encerrar verdades fundamentales. Estos enlaces, muchas veces imprevistos, pueden iluminar de repente significaciones hasta entonces indescifrables; también pueden socavar conclusiones lógicas y establecer en su lugar la ambigüedad, la ironía y la paradoja. Proporcionan acoplamientos tanto penetrantes e indeterminados en la cadena de significación. Forjan el texto sobre una realidad conocida o quiebran sus mismas bases. Tales conexiones enredadas aparentan revelarnos, mientras oscurecen, la verdad; es precisamente esa verdad, y el esfuerzo de encontrarla, lo que a menudo se convierte en cuestión central en Galdós. Sus obras juegan con las expectativas del lector y, por extensión, los modelos de la escritura, la lectura y la sociedad que las ordena, mantiene y enaltece. Estas fórmulas y las expectativas de al fin resolver los enigmas textuales, suelen llevar al

lector por caminos inconscientemente predeterminados y, por eso, a conclusiones equívocas o callejones sin salida. Como un laberinto donde fácilmente se pierde o se vuelve al principio, el tejido textual parece interminable y pocos hilos conducen al final. Sin embargo, el saber que parece estar escondido y al acecho en los orígenes oscuros de las palabras sigue provocando las búsquedas implacables de personajes y lectores. Es este saber, evasivo y sombreado, que el crítico literario persigue también, igual que hacen con otros textos el historiador, el etimologista o el arqueólogo. Esta búsqueda subraya los procesos de escritura y lectura de la novela, su tejer y destejer perpetuos. Galdós llama la atención sobre estos procesos y los vuelve sobre sí; de este modo desmiente las convenciones que presumen definir la verdad, la realidad o la ilusión. Estas y otras estrategias subversivas remontan desde su trabajo más temprano hasta sus obras finales, como se demuestra tan bien en *Misericordia* o mejor aun en la serie final de *Episodios nacionales*¹. También se ve esta subversión novelística en la primera serie de *Episodios nacionales* y justamente en su novela primera, *La sombra*, el enfoque del presente análisis. Aquí se explora unos de los caminos que se puede recorrer por los laberintos novelescos de Galdós en busca de la verdad inalcanzable de una realidad elusiva.

Escrita entre 1866 y 1867, *La sombra* manifiesta estrategias originales bien desarrolladas y un lenguaje engañoso que cuestiona la expresión y la percepción en la novela y en la sociedad. Rompe las fronteras establecidas de “la realidad”, “la lógica” y “la razón”, mostrando bien la fascinación que “el autor de los *Episodios nacionales*” siempre exhibía por lo misterioso y caótico, lo mítico y lo sobrenatural, por lo que nunca se puede descifrar enteramente. La novela toma lugar durante dos noches de conversación entre un narrador/interlocutor, cuyo nombre no se digna a revelarnos, y el “doctor” Anselmo, que le cuenta su extraña historia. El narrador lo describe como “tipo poco común, de estos que más se ven en el artificioso mundo de la novela y el teatro, que en la escena de la vida, donde estamos todos formando este gran grupo social, que hoy nos parece una vulgaridad insigne, y quizá lo es”². El

¹ Véase el detallado estudio que hace DIANE F. UREY de las estrategias subversivas en las series finales de los *Episodios nacionales* (*The novel histories of Galdós*, Princeton University Press, Princeton, 1989).

² Todas las citas de BENITO PÉREZ GALDÓS vienen de sus *Obras completas*, t. 4, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, 6^a ed., Aguilar, Madrid, 1966; doy entre paréntesis el núm. de página; las palabras que aparecen en cursivas se añaden por énfasis, al menos que se indique que sean originales en la novela.

oxímoron aquí es una de las pocas manifestaciones directas de la tácita crítica social de la novela. Curiosamente es su diferencia de ese grupo social, que incluye al narrador, lo que hace de Anselmo objeto de burla, una diferencia quizás más desfavorable al narrador y su sociedad homogénea que a Anselmo. La “opinión de loco rematado de que gozaba entre todos” se sostiene precisamente porque Anselmo no participa en las costumbres vulgares: “jamás se vio hacer cosa alguna... conforme a lo que todos hacemos en nuestra ordinaria vida” (p. 193). Será esta ordinaria vida, con sus valores y prácticas, que resulta más incongruente en la novela que la historia extraordinaria de Don Anselmo.

El narrador retrata a Don Anselmo con una mezcla de irreverencia y respeto que evoca a Don Quijote y Cervantes³. Observa, por ejemplo, que Don Anselmo muestra “rasgos de genio... y elocuencia” en sus narraciones y hace “uso discreto de su prodigiosa facultad imaginativa”. Aunque afecta objetividad cuando dice que dejará que Anselmo “mismo nos revelará... datos útiles para juzgarle como merezca” (p. 190), su predisposición por la incredulidad ya demostrada tacha de invención si no de locura la historia de Anselmo antes de que la empiece. A pesar de ser encuadrado por el narrador de este modo, el discurso de Anselmo se escapa de su marco. Teje un relato tan elocuentemente enmarañado que el narrador se pierde; ambos, el estilo y las revelaciones de Anselmo, están fuera del alcance de su pensamiento analítico. Los recursos retóricos que emplea Anselmo sobrepasan los de ese narrador que sería su intérprete y juez. En efecto, Anselmo vuelve “al revés”, como dice específicamente al final de la novela, las aclaraciones “lógicas” ofrecidas por el narrador; de este modo socava el lugar privilegiado de la razón lógica y el del narrador que le otorga tanto valor. Como protagonista y narrador de su propia historia y, desde luego, creador de ella, Anselmo construye y expone una teoría “alternativa” de la novela que pone en práctica mientras cuenta el episodio insólito de su juventud. Del mismo modo que el doctor Anselmo se libera de los códigos narrativos del narrador, París, rendición pintada de una figura mitológica y clave de los extrañísimos sucesos contados por Anselmo, sale literalmente de su cuadro, cobra vida autónoma y domina la de Anselmo.

³ La intertextualidad cervantina se ha notado por casi todos los que han escrito sobre la novela.

Desde un principio el narrador externo intenta encontrar y descifrar la verdad detrás de las fabulosas palabras de Don Anselmo. Su lectura variable dentro de la novela refleja la diversidad de interpretaciones críticas fuera de *La sombra*. Atestiguan el empeño tenaz de entender y describir en términos racionales el desarrollo de Anselmo y el sentido de la novela⁴. Cada evaluación que se hace de Anselmo y su narración revela tanto o más sobre él que la ofrece. Antes de que diga Anselmo la primera palabra, el narrador emplea un léxico destinado a predisponernos a leer sus historias como alucinaciones:

éstas eran un tejido asombroso de hechos inverosímiles, pero de gran interés... y que tratados y escritos por pluma un poco diestra, tal vez serían leídos con placer. Referíanse, por lo general, a apariciones de alguna sombra que venía a pasearse por este mundo con el mayor desparpajo, y él la presentaba como representación simbólica

⁴ La novela se ha estudiado desde múltiples perspectivas. Aunque ningún crítico se enfoca en sólo un aspecto de *La sombra*, los estudios suelen dar énfasis en determinados características de la obra. La consideran obra fantástica: ALAN E. SMITH, “*La sombra* y otras sombras: del romanticismo fantástico al realismo mitológico en Galdós”, *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat, Lleida, 1999, pp. 227-233; CARLOS CLAVERÍA, “Sobre la veta fantástica en la obra de Galdós”, *Atlante*, London, 1953, núms. 1/2, 78-86, y 1953, núms. 1/3, 267-274; MARGARITA O’BYRNE CURTIS, “«La razón de la sinrazón»: configuraciones de la locura en *La sombra*”, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Cabildo Insular, Las Palmas, 1995, t. 1, pp. 225-234, y JOSÉ B. MONLEÓN, “*La sombra* y la incertidumbre fantástica”, *AG*, 24 (1966), 31-41. RODOLFO CARDONA (“Introduction”, a “*La sombra*” de Galdós: libro de lectura, repaso, y conversación, W. W. Norton, New York, 1964) la ve como un estudio psicoanalítico, pre-freudiano, como dice, “a remarkably Freudian novel long before Freud had ever begun his investigations” (p. xxv); RAFAEL BOSCH, “Galdós y la teoría de la novela”, *AG*, 2 (1967), 169-184, trata del conocimiento médico del día en que se basa mucha de la obra, y, junto con autores como M. O’Byrne Curtis o HARRIET S. TURNER (“Rhetoric in *La sombra*: The author and his story”, *AG*, 6, 1971, 5-19), también la examina como estudio psicológico, incluso patológico; todos se fijan en las ambigüedades entre el narrador y Don Anselmo, en particular el intercambio de sus papeles (GERMÁN GULLÓN, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1976), la cuestión del autor y la autoridad (KAREN AUSTIN, “Don Anselmo and the author’s role”, *AG*, 18, 1983); muchos examinan en algún detalle la ambivalencia entre la realidad y la ilusión y la incertidumbre cultivada entre lo racional y lo irracional, en particular O’Byrne Curtis, Martínez Santa, y Monleón; JOAQUÍN CASALDUERO (“*La sombra*”, *AG*, 1, 1966, 33-38) y Turner en particular analizan el comentario social de la novela.

de alguna idea; tenía afición a toda clase de símbolos, y en sus cuentos había siempre multitud de seres sobrenaturales que formaban como una mitología moderna (p. 195).

El narrador presume encerrar el discurso de Anselmo dentro de los límites de lo fantástico y lo irrisorio, como si no tuvieran relación alguna con el mundo real. Pero a esta categorización se le niega la posibilidad de descifrar “la mitología” de Anselmo. La separación habitual entre la realidad y la fantasía, la razón y la sinrazón, o lo verosímil y lo inverosímil no ofrece perspectivas bastante amplias para comprender el caso de Anselmo. Es como si su discurso existiera en otro plano donde son los procedimientos del mítico mundo que ve Anselmo, en que las distinciones entre ilusión y verdad se pueden invertir, combinar o desvanecer. Hay que encontrar otro camino por la historia laberíntica que fabrica Anselmo, otro modo de interpretar que no erija barreras entre elementos que se enlacen y se intercambian tan fácilmente como se separan. Las distintas maneras de leer, escribir y hacer sentido de los símbolos y textos urdidos en este intricado mosaico novelesco también se subrayan por su metaficción. La pedantería del narrador, cuya “pluma diestra” transcribe, por supuesto, las palabras de Anselmo, manifiesta paródicamente las técnicas autoreferenciales de *La sombra*⁵.

⁵ *Tejer* y términos análogos aparecen con frecuencia en la novela, y su etimología manifiesta algunas de sus múltiples funciones en el texto. La raíz de “etimología” misma es “palabra verdadera” y “tejer” viene del latín *texire*, o “texto”, que tiene la misma raíz. Su traducción más corriente significa “pasar una serie de hilos paralelos alternativamente por encima y por debajo de los de otra serie colocada en dirección perpendicular a la primera, formando así una tela” (Moliner). Tejer y términos similares evocan el texto como tejido o red. Aunque no se puede comentar todas las ramificaciones de tejer o de procesos etimológicos *La sombra*, vale aludir a unas de las vastas consideraciones posibles. En *Theory and the evasion of history*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993, DAVID FERRIS examina como el tejido del texto y el lenguaje que lo compone revelan elementos esenciales de la construcción e interpretación del discurso. Sus comentarios sugieren aspectos claves de *La sombra* y los juegos del lenguaje galdosianos: “Thus etymology, language as the mediation of a historical past, and their extension of this mediation into metaphor, are all involved in... deciphering... a passage that [one] cannot immediately understand. This... consequently depends upon what may be referred to as a web of interrelations... As a metaphorical device, such a web serves a recuperative purpose to the extent that it threads together what might otherwise appear to be heterogeneous. Indeed, the greater the heterogeneity and dispersal, the more powerful this

Antes de conocer “la espantosa historia” de Anselmo —su breve y trágico matrimonio con Elena, seducida por París, su deshonra y la muerte de Elena, tenemos que seguirlo por el “palacio maravilloso” que heredó de su padre hasta llegar a “la clave del acontecimiento” que va a referir. Esta clave está en una sala interior del palacio dentro de un cuadro que representa el mito de París y Elena, “reposando en una fresca gruta de la isla de Craneae”: “este cuadro comienza la historia” (p. 201). Pero las figuras del cuadro tienen sus propios mitos con otros orígenes fuera de la historia de Anselmo. El origen de su historia es como el final de la novela, una caja china que parece al punto de revelarnos sus secretos pero que encierra otra caja en una serie sin fin que no nos descubre su tesoro interior.

La figura pintada de París sale del lienzo “convertido en caballero del día”. Nunca sabemos si esto pasó “en realidad” o en la imaginación de Anselmo. El complicado tejido de su narración impide que el narrador ate todos los cabos y llegue a una explicación lógica, aunque presume haberlo hecho al final, antes de socavar su propia solución. A pesar de su reiterado escepticismo, mientras cuenta Anselmo, el interés del narrador crece a causa del arte de su lenguaje:

El doctor Anselmo empezó a hablar, refiriendo su extraño suceso con prolijidad encantadora; no perdonaba recurso alguno de elocuencia; describía los sitios del modo más minucioso y tan al vivo, que seducía su lenguaje. Había, sin embargo, cierta vaguedad y

activity can become... weaving is an art that does —not seek any homogeneity based upon a single unified center. Furthermore, because this art does not require generically similar elements, it has the capacity to relate contradictory threads without in any way being affected by the contradiction. As such, the metaphor of weaving may be defined as an interlacing of differences” (p. 187). Anselmo evoca los procesos de tejer al principio cuando se describe: “Mi imaginación... semeja al del tornillo sin fin. Lo que de ella sale es como el hilo que sale del velón y se tuerce, en girar infinito, sin concluir nunca. Este hilo no se acaba, y mientras yo tenga vida, llevaré esa devanadera en la cabeza, máquina de dolor que da vueltas sin cesar” (p. 196). El narrador, y más singularmente, París, también emplean metáforas de tejer, por ejemplo cuando París relata el poder que tiene sobre Elena: “Yo vivo en su conciencia, donde estoy tejiendo sin cesar una tela sin fin” (p. 208).

confusión en el relato, y era preciso acostumbrarse a su peculiar estilo para encontrar el método misterioso que sin duda tenía⁶.

Cautivado por el lenguaje seductor de Anselmo, cree que adaptándose a su método le disipará su confusión. No admite dudar que Anselmo tenga “método” ni que confíe en su capacidad de encontrarlo, descifrar la misteriosa historia, y distinguir la locura de la lógica, aunque su lenguaje sutilmente socava esta certidumbre:

No sabemos si las mentiras que contó y que vamos a transcribir, pueden tener, arregladas y metodizadas, algún interés y visos de sentido común. Tal vez resultan menos locas de lo que a primera vista parece; tal vez aparezca un rayo de lógica en ellas, si se las considera como creación metafísica; tal vez, sin saberlo el mismo doctor, había hecho un regular apólogo... y él, sin sospecharlo siquiera... había creado una pequeña obra de arte, propia para distraer y aun enseñar (p. 197).

En otro pasaje paródicamente metaficcional, el narrador presume poder arreglar y metodizar el discurso, sacando su grano de lógica —metafísica— y hacer de ello una obra de arte.

A veces el narrador no trata de racionalizar lo que dice Anselmo, sino censurarlo, como hace, por ejemplo, cuando relata su duelo sin testigos con París:

—¡Ay, amigo D. Anselmo!... reconozcamos que los procedimientos de ese duelo son de una inverosimilitud incomprensible. ¡Ir a matarse sin testigos, llevar usted al contrario en su mismo coche...! eso no pasará en ninguna parte, y estoy seguro de que es el primer ejemplo que se ve en las sociedades modernas.

Anselmo rechaza este juicio con una vehemencia desacostumbrada, y sus palabras parecen mejor fundadas y más razonadas que las del

⁶ El poder seductivo de la lengua se subraya en varios pasajes, sirviendo en primer lugar como emblema de la seducción de Elena por París. También vemos que Anselmo se seduce por París contra su voluntad, como explica: “Hízome una relación tan sutil y laberíntica que acabó de llevar mi pobre cabeza al último grado de turbación... No puedo menos de confesar que su voz me fascinaba... Y si dijera que en medio del espanto... que sentía causábase... cierto asombro parecido al agrado” (p. 209). Lo indescifrable y lo laberíntico seducen y cautivan; encantan y deleitan mientras asombran y confunden.

narrador, dado el contexto de su relato: “¡Inverosimilitud!... ¿quién habla de eso tratándose de un caso que está fuera de los límites de lo humano? No busque usted aquí la regularidad; si esto fuera como lo que pasa ordinariamente, no lo contaría”. El narrador admite que “Esta razón no dejaba de tener fuerza y callé” (p. 211). La imposibilidad de hacer conformar la historia de Anselmo a las normas de verosimilitud, racionalidad o lógica, eso es, de “naturalizar el caso”, no es en ninguna parte más evidente que en el viaje laberíntico por su palacio.

El palacio de Anselmo es emblemático de su uso del lenguaje, de la historia siniestra y fascinadora de París, y del enigmático tejido textual de la novela que invita a tantas y tan variadas lecturas. Pasamos por innumerables galerías elaboradas con columnas, arcos y bóvedas portentosos. La descripción que Anselmo hace de esta deslumbrante construcción reinscribe el camino serpentino de su historia, ese peregrino recorrido por sitios y sucesos asombrosos:

Mi casa estaba construida muy misteriosamente; al exterior no aparentaba nada de notable... Interiormente estaban todas sus maravillas... No sé qué... artífices trabajaron en la obra: parecía más bien cosa forjada por fuerzas superiores... al empuje de una voluntad diabólica... se veía allí como la historia y el proceso del arte en todos tiempos.

...las estatuas... las molduras y reflejos, la tersa superficie del mármol del piso, que proyectaba a la inversa la construcción toda... la amplitud, la extensión, la altura, deslumbraban a todo el que por primera vez entraba en aquel recinto... Cada arquería abría paso a otro recinto...; los arcos se transmitían sucesivamente la luz; y esa luz, corriendo de nave para iluminar espacios cada vez mayores, parecía reproducir en escala creciente un sencillo plantel, como si obrara allí la potencia refractiva de enormes, y disimulados espejos (p. 198).

La construcción del palacio reinscribe la del cuento de Anselmo en múltiples maneras. Este también parece como si se forjara al empuje de una voluntad diabólica, la de París, ser mítico y eterno, arquetipo que existe en la historia y el arte de todos los tiempos, sombra que acecha en la conciencia humana y aparece tan misteriosamente como se

desvanece⁷. La proyección de todo a la inversa prefigura lo que dice Anselmo de la construcción de su historia al final de la novela, cuando “vuelve al revés” todo “el orden lógico” que cree haber descifrado el narrador (p. 227). La estructura deslumbrante tiene un efecto prismático que engendra otros y mayores espacios sin parar, igual que la luz que corre de nave en nave reproduciendo más pasillos y galerías; parece un laberinto de espejos donde no es posible orientarse. Por más que se adentra, aproximándose al centro del palacio y la sala con el cuadro de París, son más numerosas las salidas y entradas y más detallado y confuso el decorado:

La gran sala... no se parecía en nada a aquellas magníficas construcciones donde imperaba la arquitectura. En sus paredes no había estilo: dominaba el detalle, y eran tan diversas las preciosidades allí acumuladas, que en vano intentaría describirlas y enumerarlas el más cachazudo clasificador (p. 199).

Este desorden es, insiste Anselmo en lo que parece ser una teoría de la percepción, más agradable al intelecto que la línea o la lógica:

—Buscar la simetría en este museo hubiera sido destruir su principal encanto, que era la heterogeneidad y el desorden. Después de los primores geométricos de las galerías; después de la simetría cruel del dórico y de la regularidad deslumbradora del corintio, aquella mezcolanza de objetos diversos...
...la aglomeración de piezas... de países distintos y artes diferentes, la amalgama de cosas bellas... halagaban el entendimiento, oprimido hasta entonces por la simetría, y daba libertad a la vista, antes subyugada por la línea. Aquí los objetos reunidos con acertado desorden, las infinitas soluciones de continuidad, la ausencia

⁷ Otra función de París, a cuya importancia sólo se alude aquí, es como arquetipo. Le dice a Anselmo, por ejemplo: “Yo soy lo que usted teme, lo que usted piensa. Esta idea fija que tiene usted en el entendimiento soy yo... Pero existo desde el principio del mundo. Mi edad es la del género humano, y he recorrido todos los países del mundo donde los hombres han instituido una sociedad, una familia, una tribu... Sepa que está escrito... Soy como la muerte... Evitarme es tan imposible como evitar a mi cofrade” (pp. 207-208). Mientras parece preexistir la humanidad, coincide con ella; París es parte de la construcción humana expresada en el lenguaje mítico o histórico tanto como en la vida, una presencia efectiva que sigue ofreciendo testimonio de las flaquezas humanas y del poder real de la subconsciencia. Como París, los arquetipos pueden cambiar de forma exterior por las edades pero no de esencia.

completa de proporciones, producían inmenso agrado, y borrando todo punto de partida, evitaban al espectador la fatiga que produce el involuntario medir a que se entrega la vista en presencia de la arquitectura. Los interiores, cuando son bellos, son como los abismos: fascinan la vista, y el espectador no puede prescindir de arrojar mentalmente una plomada y trazar en el espacio multiplicadas líneas con que su imaginación trata de sondear diámetro del arco, la altura del fuste y el radio de bóveda. En este involuntario trabajo mental, producido por la armonía, la simetría, la proporción... se fatiga la mente... Cuando no hay estilo y sí detalles; cuando no hay punto de vista ni clave, la mirada no se fatiga, se espacia, se balancea, se pierde; pero se permanece serena, porque no trata de medir ni de comparar; se entrega a la confusión del espectáculo y, extraviándose, se salva.

El narrador se desconcierta con tantos argumentos y silogismos complejos; sin embargo, no contradice la lógica de Anselmo. De hecho, acepta su “lección en la perspectiva”: “Traguéme la lección de perspectiva como Dios me dió a entender; la lección me parecía el colmo de lo confuso y embrollado; pero no puedo menos de confesar que el doctor me infundía respeto... tuve que inclinar la cabeza” (p. 200). El palacio y su descripción constituyen una exposición de la teoría de la creación y percepción que sostiene Anselmo, como hacen también el argumento de la novela y el saber que parece encerrar.

En los pasajes citados, como otros, vemos cómo la teoría que Anselmo practica en su propia construcción narrativa contradice los modos de pensar y analizar del narrador, hombre ordinario, al fin, uno de los que él mismo describe como “vulgaridad insigne”. Para Anselmo, buscar el orden, la lógica o el punto de partida ha venido a ser tan instintivo como involuntario, restringiendo las ideas a los confines demarcados como la realidad. Estas prescripciones son tan artificiales como la simetría y la regularidad en las construcciones artísticas, discursivas o arquitectónicas. No son naturales. Son grabadas en la conciencia, inculcadas en el pensamiento por las convenciones sociales y culturales expresadas por el poderoso lenguaje que define lo que se debe valorar y cómo se debe pensar. Son elaboraciones conceptuales que siguen manipulando los pensamientos y acciones, aunque se ha escondido o se ha olvidado de la mano del titiritero. Como el “involuntario trabajo mental, producido por... la simetría” que discierne Anselmo, los individuos funcionan inconscientemente en armonía para mantener las costumbres sociales que han creado y cuyas tradiciones perpetúan. La

gente fabrica su lengua y cultura y después se deja moldear y dominar por sus reglas. Cuando París le dice a Anselmo que “soy tu idea hecha hombre” (p. 226), se ve que también Anselmo, en este caso, da poder a una figura o idea, que luego se convierte en una fuerza real que no puede controlar. Pero ahora parece ver, quizás a causa de esta dura lección, que en la gran vida social se han interiorizados como verídicos e inalterables los métodos de organización producidos por e intrínsecos al hablar, analizar o juzgar.

Todo ese “trabajo mental” se engrana en la mayoría homogénea que lleva vida común, sin imaginación propia o independiente. El texto de Anselmo, en la otra mano, admite elementos heterogéneos y raros, reflejando su intrincado e intrigante pensar. El narrador describe los “brillantes colores” y los “caprichosos recursos de la retórica” que emplea Anselmo en su dibujo del palacio y concede que “su estilo no carecía arte”. Sus representaciones verbales son emblemáticas de él, que las articula: “no era posible... dejar de pensar que la imaginación del narrador era el principal arquitecto de tan hermosa vivienda” (p. 194). Todo, la historia, su estilo, el palacio, su decorado y Anselmo mismo, se reinscriben y son intercambiables, el uno tan enigmático e indescifrable como el otro. Hasta tiene Anselmo otro lenguaje todavía más insólito:

cuando hablaba se veían en su rostro los rasgos de una vivacidad nada común. Sus ojuelos pequeños... tenían entonces mucho brillo, y la boca dotada de la movilidad más grande que hemos conocido, empleaba un sistema de signos más variados y expresivos que la misma palabra.

Este discurso “corporal” subraya la identificación entre Anselmo y su historia: “Su hábito, su temperamento, su personalidad, era la narración. Cuando contaba algo, era él, era el doctor Anselmo en su genuina forma y exacta expresión” (p. 193).

Del mismo modo que Anselmo emplea en su narración múltiples recursos, estilos y signos, muestra que los medios “rationales” de saber no son únicos. Hay otros que revelan ideas más profundas, sensaciones más placenteras, y quizás realidades más verídicas. El tejido de textos y términos heterogéneos puede extenderse a coger e incluir en su urdimbre elementos cuyo conjunto halaga la mente mientras desafía la lógica. Lo más difundidas y heterogéneas las encrucijadas intertextuales, visuales o lingüísticas, lo más extensos y profundos los significados que provocan.

El narrador está seguro de que la lógica y “primera causa determinante” del caso de Anselmo pueden ser descubiertas y explicadas, al final, por su propio discernimiento superior. Insiste en que Anselmo rebusque en la memoria ese “antes” que sería el origen de todo; cada origen que cree haber descubierto, sin embargo, señala otro anterior. Mientras tanto, el galdosiano doctor Anselmo no presume comprender o entender todo, sólo contar; por eso es difícil encontrar agujeros o contradicciones que socaven su relación. Anselmo utiliza su propio razonamiento, una diversa clase de lógica, o antilógica se podría decir; su pensamiento enredado e irónico hila un texto inaudito, lleno de sinrazones e inversiones en un mosaico que sólo se puede apreciar en su conjunto y con cierta distancia. Su discurso, al fin, parece tener en muchos aspectos más razón que las interpretaciones ofrecidas por el narrador. Su enfoque, siempre más determinado, es saber el “por qué”, “el punto de partida” y “la primera causa determinante” que puso en marcha la extraña serie de sucesos que Anselmo cuenta y que el narrador se esfuerza en creer, siempre con más dificultad, una ilusión. Esta búsqueda del origen categórico es su obsesión.

Al principio Anselmo también intentó explicarse todo como producto de su imaginación. La conversación con su suegro sobre un tal “Alejandro”, hombre de la misma figura que París, conocido por todo el mundo por su “fama de ser uno de los más grandes perturbadores del hogar doméstico que han existido”, y visita frecuente a la casa, junto con la evidencia ante sus ojos, le hace imposible negar la existencia “real” de un ser que tanto le atormenta. Dice que las palabras de su suegro,

lejos de darme luz... me embrollaron... más la cabeza. Antes había dudado si la figura de París era real o meramente una creación de mi entendimiento... Ahora, según... mi suegro, París era un ser real, conocido de todos. Entonces, ¿cómo... aparecía y desaparecía sin saber de qué modo? Esto aumentaba mi confusión de tal manera que... me sumergí en intrincadas y laberínticas meditaciones, a ver si vislumbraba un rayo de luz en tanto lobregueses (pp. 219-220).

Por más que Anselmo intenta descifrar el tremendo enigma, más enmarañado se encuentra en vez de acercarse a una solución. Es como el viaje por su palacio: mientras más penetramos en su interior de salas y galerías que parecen reproducirse infinitamente, nos encontramos siempre con menos salidas y más “soluciones de continuidad”. Mientras se desarrolla la novela, resulta más difícil calificar de alucinación a

París o de patología las representaciones de Anselmo. Anselmo explica que

El principal tema de mi cavilación consistía en esto que repetía sin cesar: “Luego París es un ser real; ese que llaman Alejandro no es una sombra... sino un hombre que entra en mi casa y es conocido de todo el mundo. Alejandro y París son dos personas distintas; el que yo he visto es representación o remedo del primero”. Cansado ya de aquel suplicio, resolví... dirigirme a varios amigos... esperando sacar de ellos alguna luz para alumbrar tan pavoroso enigma (p. 222).

Nunca hay una conexión definitiva entre París y Alejandro que puede sostener el “antes” tan deseado por el narrador. Al concluir la novela, París, una vez terminada su tarea, se despide de Anselmo; Alejandro sigue en Madrid todavía, un viejo verde que todos conocen, y que saluda a Anselmo cuando lo ve. Tampoco hay evidencia de los celos de Alejandro que el narrador insiste que Anselmo ha sufrido o que se convirtieron en una potencia bastante fuerte para crear un ilusorio mundo entero.

Aunque Anselmo nunca conoció a Alejandro durante ese crisis de su vida, su mera existencia permite que el narrador mantenga los celos exorbitantes crearon su “patología”, a pesar de que el orden de sucesos no sostiene esta hipótesis:

Al principio, cuando la figura de París se apareció a usted en su cuarto, el caso podía pasar por una creación de la fantasía de usted... Aunque rarísimos, suele haber casos en que una imaginación enferma produce esos fenómenos que no tienen realidad externa, sino únicamente dentro del individuo que los produce... Pero después resulta que hay un ente real, un tal Alejandro, persona visible para todos...; persona exactamente igual a la sombra entrometida, y que parece destinada a turbar la paz de los matrimonios, no con medios fantásticos, sino reales... ¿Qué relación existe entre París y Alejandro? Por una coincidencia que no creo casual, estos dos nombres son los que lleva el robador de Elena en la fábula heroica.

...usted dice que no conocía a ese Alejandro. Si usted le hubiera conocido, si *antes* de todas las apariciones, usted hubiera tenido celos de él, se comprende que su imaginación... llegara a ese período patológico que origina tan grandes extravíos. *Pero aquí lo primero ha sido la obsesión, y después ha venido la realidad a confirmarla. ¿No sería más lógico que precediera la realidad, y que después, a consecuencia de un estado*

real de su ánimo, aparecieran las visiones que tanto le atormentaron? (pp. 223-224).

Anselmo responde que

—Precisamente lo que usted dice fue lo que yo pensé cuando... quise explicarme lo que me pasaba... He de advertir que... mi cabeza se hallaba en un estado deplorable. *Además de perder la memoria casi por completo,*... no acertaba a pensar con acierto... Todo esto lo he observado *después, y he venido a descubrirlo, cuando sondeando cuidadosamente lo pasado, he podido descubrir algo* de lo que existía en mi cabeza en aquel período. *Transcurrido algún tiempo, pude, a fuerza de recapacitar, a fuerza de atar cabos, restablecer los hechos, aunque no con la claridad que requerían. Por último, pude recordar que efectivamente yo había conocido a aquel Alejandro.*

El narrador cree tenerlo todo resuelto, aunque todavía busca el grano de arena que lo engendró:

—Pues entonces todo está explicado—. Preocupóse usted con aquel hombre, tuvo celos... la continua fijeza del pensamiento en una idea dio gran vuelo a su fantasía... Eso, aunque raro, pasa todos los días. *Los místicos que han hablado de sus visiones con tanta fe, creyendo que han conversado con Jesús y la Virgen, son prueba de ese estado patológico* que da preponderancia inmensa a la imaginación sobre todas las facultades.

Ahora bien, D. Anselmo... *¿antes de la aparición de París no ocurrió algún hecho que pudiera ser la primera causa determinante de esa serie de fenómenos que tanto le trastornaron a usted? La verdad es que aquel trastorno fue consecuencia de una perturbación anterior. Es preciso que usted diga lo que pasó antes de que viera desaparecer del lienzo la figura pintada.*

Antes de clarificar el “antes” que obsesiona al narrador, Anselmo añade otras aclaraciones pertinentes que pudieran ayudar a explicar, quizás, el origen de los incidentes. Pero el narrador no las incorpora, tan ansioso está por encontrar una solución que le satisfaga, que no se fija más que en sondear la memoria de Anselmo. Anselmo le dice que “*Antes de contarle... el fin de la aventura*”, quiere referirle lo que un antiguo amigo de la familia le había contado de su padre. Él también sufría de “cierta manía” parecida a la suya, aunque se creía perseguido por “un

acrededor fantástico” en vez de un seductor. Además, su padre “tenía desde *antes de eso un horror extraordinario a los pleitos; era su manía, su tema, su locura*”. Relata también que otro amigo de la familia, “un sabio ilustre”, le explicó que lo que le pasó a Anselmo “no era más que una enfermedad”:

y me habló de dislocación encefálica, de cierta disposición que tomaban los ejes de las celulillas del cerebro, polarizadas de un modo especial... que los nervios ópticos sufrían *una alteración sensible*, y que producían *las imágenes por un procedimiento a la inversa del ordinario, partiendo la primera sensación del cerebro, y verificándose después la impresión externa*.

De la primera relación, que indica un origen hereditario de lo que pasó a Anselmo, el narrador sólo observa que debe ser “mal de familia”, pareciendo ignorar su inmediata relación con lo que quiere averiguar. En cambio, amonesta a Anselmo que “tanta propensión *natural* a la vida de fantasía” es más propia para “la carrera de santo” que para el arte, porque

esa facultad desenfrenada... que no se sujeta a las leyes de la razón... Sólo sirve para producir *los delirios y alucinaciones del misticismo*: hace del hombre un ser... que no está nunca en sí mismo, *sino en otro mundo que él puebla... de seres, dándoles vida... ilógica, como la suya...* atribuyéndoles hechos raros... como los suyos (p. 224).

Más que ilustrar sobre Anselmo, estas observaciones reflejan sobre el transcriptor/ narrador/ autor de esta novela “ilógica”. Su bosquejo pudiera ser esquema de *La sombra* que parece estar escrita, o al menos transcrita y metodizada, por el narrador para crear “una pequeña obra de arte, propia para distraer y aun enseñar” (p. 197). El narrador mina su propia posición de autoridad en este pasaje auto-paródico en más de una manera: como presunto artista, o al menos crítico del arte, y por tener una perspectiva tan limitada que no se permite considerar elementos al parecer “heterogéneos” en el tejido enigmático que quiere descifrar. No extiende los hilos de su texto en todas las direcciones.

Del mismo modo que el narrador pasa por alto datos que pudiera establecer un origen hereditario de la “manía” de Anselmo, ignora la descripción de una enfermedad que sufre Anselmo que explicaría la causa de sus “visiones”. Curiosamente, no tiene nada que decir de las observaciones del “sabio ilustre” acerca de la “alteración sensible” que

crea una inversión de las imágenes, donde la imagen externa sólo se produce *después* de haberse engendrado *dentro de la mente*. La inversión óptica que describe Anselmo prefigura, por supuesto, el orden de la historia que sostiene Anselmo al final de la novela. El narrador, sin embargo, ni siquiera se fija en la extraña alteración que padece Anselmo como posible explicación médica de lo ocurrido durante su matrimonio. Escoge, más bien, otra explicación médica más rara todavía.

No encontrando aún su “primera causa determinante”, el narrador ofrece lo que cree ser su evidencia más sólida de que París es alucinación de Anselmo. Pero esta “prueba” hace mucho más para desacreditarle a él y su “lógica” que a Anselmo y la suya:

—Yo no entiendo de medicina... pero que se trata aquí de un estado morbooso, no puede dudarse. *Yo he leído en el prólogo de un libro de Neuropatía, que cayó al azar en mis manos, consideraciones muy razonables sobre los efectos de las ideas fijas en nuestro organismo.* Aquel autor disertaba sobre las aprensiones de los enfermos, de un modo raro, pero a mi ver no destituido de fundamento. *Decía que la atención, fija constantemente en una parte del cuerpo, producía en ella la alteración del tejido, y de este modo explicaba las célebres llagas de San Francisco, las cuales no eran otra cosa, según él, que una lesión producida por la convergencia de todas las facultades, de todas las fuerzas del espíritu hacia el punto en que aparecieron. Si estos efectos, tan palpables, producen las ideas fijas en la economía animal, si tienen poder bastante para alterar los tejidos, para trastornar lo que les es menos afín, la materia, ¿qué no harán en la vida espiritual, donde todas las facultades están en perpetuo y estrechísimo enlace?... Todo lo comprendo menos la falta de antecedentes reales, de hechos que favorecieran esa predisposición de usted, determinando la serie de fenómenos psicológicos que ha referido (p. 225).*

Aunque basa su prueba en una teoría médica todavía poco conocida, que sin duda parecía increíble al público general, el narrador se desacredita mucho más con el ejemplo de las llagas de San Francisco⁸.

⁸ Galdós parece aludir a los valiosos e influyentes descubrimientos anatómicos del célebre médico francés, M.F.X. BICHAT, *Anatomía general*, Madrid, 1807; tr. *Traité d'anatomie descriptive*, Paris, 1801-1803, durante las últimas décadas del siglo XVIII y publicadas al principio del siglo XIX después de su temprana muerte. En sus extensos análisis de la anatomía, identificaba específicas “modalidades” de la sustancia orgánica que llamaba “tejidos”. Desarrolló una patología original de gran influencia donde teorizaba que “si estructuras análogas reaccionan del mismo modo en cualquier parte del cuerpo, busquemos

Su negación de la autenticidad de los estigmas de San Francisco debe haber al menos escandalizado a muchos lectores, y asombrado a la mayoría, por escépticos que fueran. (Hay que acordarse de que *La sombra* se escribió justo antes de la Revolución de Septiembre durante una época de general desafecto religioso. Esto debía en gran parte a los escándalos reales frecuentemente orquestadas por la “Monja de las llagas”, Sor Patrocinio, la fingida llagada que tenía tanta ascendencia política sobre Isabel II). No obstante el ambiente refractario de España, escoger invalidar el origen divino de las llagas de San Francisco va mucho más allá de escepticismo o desafecto, hasta lo sacrilegio. San Francisco era una figura inviolablemente sagrada y uno de los más amados y seguidos en España, donde viajó y predicó. El desprecio implícito que muestra el narrador ofende también a las tradiciones del país. Las llagas de San Francisco constituyen la primera apariencia conocida de este fenómeno, y una de las mejor autenticadas. También la apariencia de las llagas de San Francisco es la única que celebra litúrgicamente la Iglesia romana, en el 17 de septiembre. Cuando el narrador llega hasta incluirle en sus “pruebas” contra la realidad sobrenatural, o divina, muestra que el motivo del misticismo tiene una importancia novelesca más que irrisorio. Las referencias al misticismo parecen servir a propósitos enlazados con los sucesos que cuenta Don Anselmo y con Don Anselmo mismo. La analogía entre el fenómeno de las llagas y el de París que el narrador quisiera hacer no pudiera haber sido diseñado mejor para arrojar más de una sombra de duda sobre las aserciones y la credibilidad del narrador⁹.

los elementos constitutivos del organismos y veamos en sus alteraciones patológicas la raíz de los procesos morbosos” parafraseado de su *Anatomía general*. A pesar de su temprana muerte, dejó un gran corpus de investigaciones, muchas de las cuales aparecieron en traducciones españolas al principio del siglo XIX.

⁹ El misticismo no se ha analizado, que yo sepa, por la crítica de en *La sombra*. Juega, sin embargo, un papel clave en la novela que el espacio sólo permite comentar brevemente aquí. Hay al menos seis referencias al misticismo de nota en la novelita. Las del narrador se hacen más socarronas mientras desarrolla la novela, hasta llegar a su desmitificación e implícito desdén de San Francisco. En la otra mano, Anselmo admira a los místicos, identificándose con su vida “doble”: “Únicamente puedo llamar prójimos a los místicos españoles que han vivido una vida ideal completa, paralela a su vida efectiva” (p. 196). Otro aspecto importante es conexión entre Don Anselmo y su santo patrón. Como los nombres raramente son incidentales en Galdós, Anselmo no es una excepción. Críticos han señalado su obvia relación con Anselmo de “El celoso extremeño”. El enlace entre Anselmo y San Anselmo parece llevar unos sentidos

Su prueba se socava por otra razón también. La “evidencia” o confirmación textual que ofrece el narrador como “autorización” de su versión lógica de los sucesos que contó Anselmo —eso es, “la alteración de los tejidos” que también produjo las llagas de San Francisco— viene del “prólogo” que afirma haber leído en un libro cuyo título y autor no identifica. Este evasivo, la ausencia de datos que pudiera creer el lector, se destaca más porque también lo emplea París. Imputa la muerte de Elena a Anselmo por haberlo creado a él de su obsesión. Dice que los celos violentos de Anselmo habían llevado a Elena al estado mortal, a causa de

trascendentales al mismo tiempo que es irónicamente apropiado para el Anselmo galdosiano, una figura que parece haber salido de la Edad Media, un asiduo lector cuya erudición le ganó el calificativo satírico o honorífico, según la perspectiva, de “doctor”, recordando a los “doctores” de la Iglesia (p. 195), como San Anselmo. Anselmo pasa largos ratos meditando en silencio, y el narrador observa como “se puso a mirar atentamente al techo, como si allí arriba hubiera alguna cosa escrita. Abandonado a la meditación, los ojos se le iban al cielo, tomando todo él aquella actitud de santo que le era peculiar” (p. 213). La postura de la contemplación mística que asume Anselmo sugiere una búsqueda para una escritura o inspiración invisible, sobrenatural, o quizás divino. Parece buscar una verdad —¿*Verbum Dei?*— en otro mundo, mientras el narrador ni siquiera admite la posibilidad de lo que no ve con ojos racionales. Intenta leer la verdad en el mundo corriente y por medios mundanos donde nunca se va a revelar. San Anselmo, doctor de la Iglesia, escolástico en la tradición agustiniana, también era célebre místico. Anselmo es así un nombre que sugiere lógica y misticismo, racionalidad y fe. En sus pruebas para la existencia de Dios, o la verdad suprema que es “la palabra verdadera”, su argumentación lógica estaba al servicio de la fe. Predicaba que el principal propósito del hombre era buscar comunión con el Dios, con el sobrenatural. Don Anselmo, como los místicos, parece ver dos mundos y, como su santo, sabe que sólo por incluyendo ambos mundos con todos sus elementos heterogéneos pondría aproximarse a unas explicaciones de lo inexplicable. El narrador sólo se fija en lo que considera ser lógico y racional, sin admitir la posibilidad de otro modo de percibir más allá de lo ordinario, ni que la razón puede servir algo más trascendental, un saber que no se encuentra sin esa capacidad de leer y entender lo que no se puede ver sin ojos “alterados” “y que producían las imágenes por un procedimiento a la inversa del ordinario, partiendo la primera sensación del cerebro, y verificándose después la impresión externa” (p. 224). Esta cita de las últimas páginas de *La sombra*, que tiene que ver con la visión distorsionada de Anselmo, también podría servir como una expresión posible de una “prueba” de San Anselmo: la fe tiene que existir antes de que la razón la puede verificar.

la turbación moral que has producido en ella. *Yo he leído, no sé dónde, que estos sacudimientos, causados por fuertes impresiones y sorpresas... alteran de tal modo las funciones del cuerpo... que al fin el estado normal no puede restablecerse y la muerte es segura* (p. 226).

Que París invocara una lectura cuya procedencia no recuerda como justificación de su sorprendente acusación hace parecer más dudosa todavía la evidencia que sostiene el narrador aunque fundada en una teoría médica.

Por fin, el narrador piensa haber descifrado la verdad al fondo de la historia de Anselmo: “El orden lógico... es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello...: la idea fija le fue dominando, y por último se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio”. Anselmo parece estar de acuerdo con esta explicación, lógicamente arreglada y compuesta, pero al último momento literalmente se la vuelve al revés: “Así es —contestó el doctor—, sólo que yo, para dar a mi aventura *más verdad, la cuento como me pasó, es decir, al revés*”.

La novela termina con el narrador despidiéndose, y al bajar las escaleras de repente observa

que me acordé de que no le había preguntado una cosa importante y que merecía ser aclarado, esto es, si la figura de París había vuelto a presentarse en el lienzo, *como parecía natural*. Pensé subir a que me sacara de dudas satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado dos escalones cuando me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco (p. 227).

Además de jugar con el lector una vez más, estas frases fuerzan la implicación que el narrador, siquiera con formular la pregunta, duda de su propia versión ordenada y, por implicación, privilegia la versión “invertida” o contada “al revés” de Anselmo. Al final de la novela no se explica lo que pasó a la figura en el lienzo porque el narrador no se arriesga de hacer esa pregunta elemental. Termina *La sombra* sin que el narrador se haya arriesgado a hacer esta pregunta “natural” sobre el origen de la historia en cuadro clave de la sala central. Sin resolver la cuestión si volvió o no París al cuadro, no hay confirmación si existió en el mundo material o en el imaginario. También estas últimas frases de la novela sugieren que quizás el narrador no quiere saber la verdad, que no quiere una respuesta a su pregunta no hecha porque podría destruir

su lógica tan rebuscada, esforzándole a escoger otro camino por el tejido laberíntico que hila Anselmo si todavía quiere encontrar ambos el origen del “punto de partida” y la verdad escondida.

La sombra, como tantas novelas de Galdós, llama la atención a las expectativas del lector por no satisfacerlas, o haciéndolo de una manera tan formularia o chocante que su artificio es soberanamente evidente. Deja sin remendar agujeros en el texto, hilos sin enlazar; quedan “infinitas soluciones de continuidad” (p. 200). Los recursos anticonvencionales y los enigmas no resueltos resisten los esfuerzos del lector de hacer conformarse el texto a perspectivas habituales y manoseadas, de intentar reconstruirlo para caber dentro de una concepción predeterminada y convenida. Las ideas del lector tienen que cambiar si quiere penetrar las incógnitas y aproximarse a un conocimiento provechoso del texto. Tomar otro camino sería “alterar los tejidos” del texto con la “atención fija” en sola una dirección, sin extenderla a nuevos horizontes y posibilidades de pensar. Cuando los valores racionales tan establecidos y las prácticas tan habituales fallan, como pasó al doctor Anselmo cuando intentó convencerse de que París era un espejismo de su imaginación excitada, hay que reevaluar y frecuentemente aceptar las singularidades y contradicciones que ofrece el texto, buscar otra manera de leerlo en sus propios términos, por extraordinarios que sean.

Al fin, *La sombra* no nos ofrece ninguna verdad final. Mientras que la verdad absoluta, una comprensión completa de la novela, como de la vida, es imposible apreciar, al menos se puede recrearse en la contemplación de la artística en todo su misterio y belleza porque halaga y libera al entendimiento, “oprimido” por costumbres y sistemas sociales, lingüísticos, lógicos, ordenados y racionales. Estas sólo aparecen establecer límites y erigir barreras insuperables porque al fin y al cabo son fabricaciones nuestras, que podemos deshacer también. Más que cualquier cosa, *La sombra* trata del proceso casi ingénito de buscar la verdad y el valor y las consecuencias de esta búsqueda. En *La sombra* Galdós comienza a tejer sus laberintos de palabras que van a alterar el curso de la historia literaria española, ofreciendo al lector múltiples opciones de cómo y dónde se puede fijar la atención, tanto en la ficción como en el mundo.

Por la soberbia sofisticación de sus temas y personajes y prodigioso repertorio de innovaciones y estrategias narrativas, Galdós ha creado infinitos mundos maravillosos. Sus obras insinúan que hay una lógica fundamental que las ordena, una lógica que el lector astuto y asiduo podría descifrar para encontrar el significado esencial y coherente de la

novela, su verdad encubierta. Explícita o implícitamente, sin embargo, sus novelas siempre resisten el esfuerzo de fijar sus significados más profundos, impidiendo de ese modo una interpretación definitiva y axial, una satisfactoria conclusión crítica. Mientras parecen ofrecer claves a sus enigmas y caminos a sus resoluciones, simultáneamente extienden su intrincado mosaico de posibles maneras de saber y cursos de lectura. La construcción narrativa galdosiana, cada vez más intrincada y elaborada, se forma de la misma lengua cuyo estilo retórico impulsa al lector a buscar la verdad. Así, vuelve “al revés” su propio diseño y se desdobra sobre el lector. Los textos de Galdós se niegan a terminar su juego interpretativo por medio de los procesos enigmáticos con los cuales invitan al lector a que lo juegue. Las técnicas y razones anticonvencionales como las que se han examinado aquí, y que están presentes, con tantos otros, desde el principio de su carrera, ilustran unas de las muchas maneras en que Galdós siempre desafiaba las tradiciones y costumbres, los valores y verdades privilegiados por la lengua y la sociedad. Ofrecía al lector otras posibilidades de ver su mundo y a sí mismo, con ojos transformados.

DIANE FAYE UREY

Illinois State University

FERNANDO SAVATER Y EL GÉNERO UTÓPICO
EN ESPAÑA: DE *SINAPIA* (SIGLO XVII)
A *VENTE A SINAPIA* (SIGLO XX)

El destacado filósofo y escritor Fernando Savater, considerado como la gran revelación en el ensayo y el pensamiento de los últimos tiempos de España, ha contribuido con varias obras a la escena española, aunque no sea tan conocida su faceta como dramaturgo. Francisco Umbral afirma que Savater es “el hombre que cumple el trámite actual y urgente de filosofar desde la calle y hasta desde otros géneros literarios como la novela o teatro”¹.

Vente a Sinapia (1983) puede ser considerada paradigmática dentro de la producción ficcional de Savater porque significó la presentación en sociedad de su labor como dramaturgo y porque lo hizo a través de la actualización del género utópico en la literatura española.

Ante tal acontecimiento, expresaba:

Esta obra es para mí, ante todo, la ocasión de insistir en el tema teatral, que a mí me gusta desde hace muchísimo tiempo. En realidad, lo primero que hice estaba relacionado con el teatro, adaptaciones de obras para grupos estudiantiles y todo eso².

La producción dramática del escritor donostiarra está integrada por: *Juliano en Eleusis* (1982), *Vente a Sinapia* (1983), *El campo de la verdad* (1985), *Último desembarco* (1987), *Catón* (1989), *Guerrero en casa* (1992) y la versión teatral de *El retrato de Dorian Gray* estrenada en mayo de 2004. Si atendemos a los títulos, observamos que en todos los casos parte de una figura histórica, mitológica o literaria. Tal como lo afirma en la reedición de *Criaturas del aire*, lo suyo es “contar y recrear, no inventar”³.

VENTE A SINAPIA: GÉNESIS Y PREINFORMACIÓN

Vente a Sinapia lleva inscrita en sí, desde el título, su adscripción genérica, *Reflexión española sobre la utopía*.

¹ FRANCISCO UMBRAL, *Diccionario de Literatura*, Planeta, Barcelona, 1995.

² MARUJA TORRES, “Fernando Savater estrena en el teatro Español su obra *Vente a Sinapia*, «una utopía española»”, *El País*, Madrid, 01-06-83, Cultura.

³ FERNANDO SAVATER, *Criaturas del aire*, Taurus, Madrid, 2004.

Acerca de su génesis, el autor, en el prólogo al texto explicita los motivos que lo llevaron a la producción de la misma:

...cuando José Luis Gómez me dio a leer la *Sinapia* y me propuso intentar un espectáculo en base a ella, jamás había oído hablar de esta utopía española del siglo de las luces... Pero me tentó la idea de utilizarla como pretexto para una reflexión “a la española”⁴.

El texto teatral adquiere, en este caso, el estatuto de metautopía y actualiza un género a través de la reescritura de la única obra clásica española que responde a la preceptiva utópica, caracterizada por una serie de constantes comunes desde las primeras obras publicadas sobre tal tema.

Sinapia. Una utopía española del siglo de las luces es una obra narrativa, cuyo manuscrito, anónimo y sin fecha, apareció entre los papeles del conde de Campomanes depositados en la Fundación Universitaria Española. El profesor Miguel Avilés la publicó a través de la Editora Nacional, en 1976, atribuyendo su autoría a Pedro Rodríguez de Campomanes y fijando su fecha de escritura en el siglo XVIII⁵. Sin embargo, como señala Pedro Álvarez de Miranda, el investigador canadiense Stelio Cro había publicado en 1975, una edición de *Sinapia* y la fechaba a fines del siglo XVII. De esta manera, su autor sería un intelectual influenciado por el humanismo erasmista del XVI⁶.

Utopía, según la acepción original dada por Tomás Moro en 1516, es homónimo a la vez de *ou-topia* (ningún lugar o lugar inexistente) y de *eu-topia* (país de la felicidad). El término contiene en el plano semántico tanto la condición de irrealidad como la descripción de felicidad del Estado. Debido a su éxito pasó a definir un género en el que todos los textos presentan sociedades imaginarias propuestas al margen de toda causalidad histórica, en el tiempo y en el espacio. Esto trajo consigo la creación de utopías de variado tipo y extendió el concepto de la misma.

El texto al que nuestro autor tiene acceso es al correspondiente a la edición española de Avilés. En él, un marinero holandés, Abel Tasman, describe su viaje y la llegada a la península de Sinapia, modelo de

⁴ FERNANDO SAVATER, *Último desembarco. Vente a Sinapia*, Espasa Calpe, Madrid, 1988, p. 79.

⁵ Cf. MIGUEL AVILÉS (ed.), *Sinapia*, Editora Nacional, Madrid, 1976.

⁶ PEDRO ÁLVAREZ DE MIRANDA, “Precisiones sobre el manuscrito de *Sinapia*”, *El País*, Madrid, 12-06-83, Cultura, y “*Vuelta a Sinapia*”, *Littérature et politique en Espagne aux Siècles d’Or*, Klincksieck, Paris, 1998.

organización político-social. Su valor literario radica en que responde a la forma clásica de los textos utópicos pero en él no están presentes las discusiones ideológicas acerca de las distintas formas que adquiere la utopía.

Savater, desde su particular óptica, vuelve sobre el mito de Utopía y se inscribe en una tradición literaria que tuvo muy pocos cultores en España. La reelaboración dramática le permite, como siempre que escribe teatro, según sus palabras:

...hacer literatura sin alejarme de la vocación filosófica y me permite dividir los razonamientos en varios personajes y sobre todo encarnar el pensamiento para que éste no flote desencarnado, y no me obliga a introducir descripciones o retóricas que yo me siento incapaz de hacer⁷.

Savater, que se autodefine públicamente como un escritor aficionado a temas de filosofía, con la capacidad para aproximar al lector común a las ideas de los grandes maestros, prolonga en el teatro su labor como ensayista y su rigurosidad como tal se manifiesta en la preinformación ofrecida al lector, en un intento por dejar establecido desde su condición de autor, todas las coordenadas que posibilitaron la creación.

La información paratextual incluye además del prólogo, una bibliografía básica sobre el pensamiento utópico, tres epígrafes correspondientes a Oscar Wilde, Cioran y *Sinapia*, y el *dramatis personae* que, como en los textos clásicos, cumple con su función de caracterizar a los personajes, fijar la perspectiva del autor acerca de ellos y orientar el juicio del lector y futuro espectador.

Vente a Sinapia, desde el punto de vista textual aún a el esquema proyectual del texto dramático con el proceso de descodificación y reescritura del texto espectacular, ya que "...lo publicado es el texto tal como se representó en el Teatro Español de Madrid. El original completo de la obra, notablemente más extenso y diferente en algunos detalles, será objeto de una edición definitiva posterior", según la nota del autor (*Vente a Sinapia*, p. 85)⁸.

⁷ ROSANA TORRES, "Savater prepara el estreno de su segunda obra de teatro, *El último desembarco*", *El País*, Madrid, 09-07-87, Cultura.

⁸ Hasta el presente, esta edición definitiva posterior no se ha realizado. Las ediciones de Espasa Calpe de 1988 (Madrid) y 1994 (Buenos Aires) corresponden a la primera versión publicada.

Desde el punto de vista espectacular, *Vente a Sinapia* se estrenó en Madrid, dentro del ciclo Escena Insólita el 1 de junio de 1983, dirigida por María Ruiz, quien sería la directora de las puestas en escena de todas las obras posteriores de Savater.

LAS MÁQUINAS Y LOS SUEÑOS O LA CIENCIA

Y LA VIDA DE LOS HOMBRES

En un acto único estructurado en cuatro escenas, la acción plantea el debate de ideas sustentadas por los personajes que encarnan diversas posturas ideológicas y que responden a los tipos delineados:

GERMINAL: regeneracionista, cientifista, ingenuamente entusiasta de la utopía.

EL DUQUE DE SALSIPUEDES: déspota ilustrado, mecenas y presidente vitalicio de la Real Sociedad Científica de Amigos del País. Partidario intransigente de los usos católicos de la política y de los usos políticos del catolicismo.

ARGENSOLA: latinista y afrancesado. También irreverente e incluso volteriano. Es secretario perpetuo de la Real Sociedad.

ANTONIO: Bedel de la Real Sociedad Científica (p. 88).

En un único espacio escénico, los salones de la Real Sociedad Científica de Amigos del País, las referencias al espacio dramático de la calle, en primer lugar y de Sinapia posteriormente, permiten la discusión sobre el poder de la ciencia. Discusión que se actualiza desde nuestra perspectiva de lectores y espectadores inmersos hoy en un mundo donde la ciencia y las innovaciones tecnológicas lo dominan todo.

La escena primera presenta al Duque de Salsipuedes, orgulloso de mostrar a la concurrencia, las colecciones correspondientes al mundo animal y mineral y los adelantos mecánicos que aseguran la supremacía del país “a la cabeza del auténtico conocimiento no reñido con la fe” (p. 6).

Un estrépito en la calle da paso a la siguiente escena y al ingreso de Germinal, rescatado luego de que fracasara en su intento por volar.

A un espacio cerrado donde la naturaleza está “catalogada” y responde a un orden preciso y en el que los adelantos mecanicistas importan por sí mismos, se le contraponen un espacio abierto en el que la ciencia cumple la función de auxiliar de la naturaleza, en el sentido de ayudar al hombre a concretar sus sueños. Germinal quiere volar.

DUQUE – ...Se trata de un empeño absurdo y antinatural. Los hombres no estamos hechos para volar.

GERMINAL – ¡Pero usted no puede decir semejante cosa! Volar es uno de los sueños más antiguos del hombre. Si soñamos con volar es que vamos a volar, es que *debemos* volar...

DUQUE – Si soñamos con volar, es precisamente porque no podemos volar (p. 95).

Frente a una visión racionalista y científicista teñida de catolicismo, se opone una visión humanista de la ciencia que es concebida como un vehículo para concretar ilusiones. A un “verdadero científico” como se define el Duque, se le opone un “quijote, un tontiloco soñador”, como es definido Germinal.

Es inobjetable en este planteamiento, el sustento ideológico de uno de los teóricos de la utopía moderna, Francis Bacon⁹, quien construye su teoría a partir de las reflexiones sobre el poder de la ciencia. En Bacon conviven, por un lado, el espíritu científico que propone el conocimiento de la naturaleza a partir de la observación y la experimentación y, por otro, la consideración de lo irracional, lo mágico. Ambigüedad que, en última instancia, es propia del hombre y que se sintetiza en los parlamentos de los dos personajes antagónicos:

GERMINAL – Pe... pero... ¡pero la ciencia existe para ayudar a los hombres a cumplir sus sueños y para que consigan lo que por su condición natural parece estarles vedado!

DUQUE – En modo alguno, señor mío, en modo alguno. La verdadera ciencia no sueña paganamente con violentar a la naturaleza o con proporcionar al hombre lo que éste ambiciona en los delirios de su soberbia, sino que se conforma humildemente con estudiar el orden admirable en que Dios ha dispuesto las cosas de nuestro mundo. ¡No olvide usted el castigo de los impíos constructores de Babel!

ARGENSOLA – (Socarrón) O el de los habitantes de Sodoma o Gomorra, que también eran propensos a los experimentos antinaturales (p. 97).

El enfrentamiento dialéctico que podría ser puramente discursivo, adquiere en el diálogo un ritmo dramático, con la réplica vivaz, irónica

⁹ *Novum Organum*, trad. Clemente Hernando Balmori, Losada, Buenos Aires, 1949.

y el quiebre lúdico y humorístico a través del personaje volteriano de Argensola, *alter ego* de nuestro autor.

La salida de Germinal y del bedel a buscar los planos y maquetas de Sinapia da paso a la tercera escena en la que el Presidente y el Secretario de la Real Sociedad de Amigos del País, pasan revista a la literatura utópica contenida en la biblioteca, la depositaria del saber de la humanidad. *La ciudad del Sol* de Tommaso Campanella, *La nueva Atlantis* de lord Bacon, *El nuevo mundo amoroso* de Charles Fourier, *La expulsión de la bestia triunfante* de Giordano Bruno, entre otros, son algunos de los libros irónicamente comentados.

ARGENSOLA – Libros y más libros. Ni en diez años los leería usted todos. Cada uno habla de su perfección soñada: los renacentistas italianos de la *Cittá Felice*, el rebelde Thomas Müntzer del reino de Dios en la tierra, Comenio de la Pansofia, Johann Valentin Andrae de Cristianópolis... ¡Mire, aquí tenemos un libro de Giordano Bruno, *La expulsión de la bestia triunfante*!

DUQUE – ¿Y de qué se trata, de zoología o de cinegética? (p. 114).

La idea de una sociedad ideal donde todo está reglado para el logro de la felicidad común, no parece haber encontrado terreno propicio entre las cuestiones que preocuparon a los pensadores españoles. ¿Por qué esta falta de interés? Una posible explicación encontraría su fundamento en la consideración de los conceptos de utopía y religión como antagónicos. El acendrado espíritu católico cargado de dogmatismo habría impedido el florecimiento de ideas en las que el hombre tratara de ser perfecto, de emular a Dios:

DUQUE ...Me alegra comprobar que en la nómina de los utopistas faltan los españoles. Es una prueba de que nuestra raza es sensata, sufrida y que confía más en los decretos de la providencia que en los planes delirantes de los revoltosos.

...los vapores utópicos no son para católicos pulmones hispanos.

...Todo eso me suena a embelecocos paganos. Aún peor, a la tentación de la serpiente: “y seréis como dioses” (p. 118).

La utopía, con su carga negativa enfrentada a la religión, adquiere nuevo sentido si contextualizamos nuestra obra y nos atenemos a la situación política de España en el momento de su puesta en escena. Después de cuatro décadas de franquismo y un gobierno de transición, en 1982, el socialismo, con su bagaje de utopía había llegado al poder.

En *Vente a Sinapia*, si el pensamiento utópico puede identificarse con socialismo, para los pragmáticos católicos, socialismo se identificará con “satanismo”:

DUQUE – ...Ya me ha oído usted decir muchas veces que la fuerza del socialismo le viene de que es una especie de teología satánica... Son proyectos y delirios que huelen bastante a azufre (p. 116).

VENTE A SINAPIA, Y EL GÉNERO UTÓPICO

Vente a Sinapia es un texto que presenta rasgos de la preceptiva utópica a partir del relato que hace Germinal de su aventura.

El viaje: Según Vita Fortunati¹⁰, el principio del viaje es la estructura mítica fundamental del género, presente explícita o implícitamente, en el espacio o el tiempo, en todas las utopías. Es el regreso a un tiempo mítico, el del Paraíso perdido.

El viaje representa el acceso a un nuevo conocimiento, el abandono de los antiguos valores y la posibilidad de intentar cambiar el orden social.

GERMINAL – Decidí emprender el viaje y en efecto llegué a Sinapia. He pasado seis meses en esa afortunada nación y vuelvo convencido de que las disposiciones que allí se han tomado para organizar la vida en común son de lo más beneficiosas y podrían convertir cualquier país en algo muy parecido al paraíso terrenal (p. 101).

El topos: Desde la *Utopía* de Tomás Moro, la sociedad modélica tiene su sede, en general, en un lugar remoto, normalmente en una isla. En este caso, Sinapia es una península con una ubicación geográfica concreta “situada a cuarenta grados de latitud austral y ciento noventa de longitud” y cuyo topónimo es un anagrama de Hispania. Sinapia es, en consecuencia, la visión utópica que devuelve el espejo a España. Esta realidad alternativa permite el contraste entre ambas y posibilita la crítica a la sociedad contemporánea, ya que la utopía propone una mirada reveladora de problemas o conflictos sobre los cuales intenta llamar la atención.

El espacio urbano: Ya desde los griegos estuvo presente la preocupación urbanística como marco de la sociedad utópica. Su configuración está al servicio del ordenamiento social. En *Vente a Sinapia*, Germinal ofrece una

¹⁰ VITA FORTUNATI, OSCAR STEIMBERG y LUIGI VOLTA (comps.), *Utopías*, Corregidor, Buenos Aires, 1994.

descripción detallada de la construcción de la ciudad geométrica y los motivos de tal disposición:

La península de Sinapia se divide en nueve cuadrados de cuarenta y nueve leguas sinapienses de lado... Cada familia sinapiense tiene una casa de dos viviendas, alta y baja, con dieciséis aposentos, patio en medio con fuente o pozo, puerta a la calle y al jardín, las casas de particulares son uniformes en toda la península y tiene las mismas dependencias... Lo que es bueno en un sitio debe serlo también en los demás, si no se quiere fomentar el privilegio y su secuela de descontentos (p. 106).

La acronía: La dimensión histórica está ausente en la utopía, por ende, la ciudad está detenida, fuera del tiempo y ese es un motivo que también reconocemos en la obra que analizamos:

DUQUE – Yo echo en falta algo... El pasado. Verá usted, pienso que las ciudades son un poco como rostros humanos, que van adquiriendo su personalidad propia gracias a las huellas del tiempo.. También en la ciudad la historia vivida va dejando rastros, monumentos, anécdotas y va dando su sabor peculiar e inconfundible a cada rincón... Estas villas que usted nos muestra carecen de memoria, por tanto, de misterio (p. 127).

La utopía propone la organización de una sociedad feliz fundada sobre la perfección institucional. En la sociedad utópica no existen los males que aquejan al hombre en todos los tiempos, han sido erradicados para dar lugar a la felicidad como estado natural: “El sistema político que allí está (Sinapia) puede durar mil años sin cambios sustanciales... Su idea motriz es el derecho a la felicidad humana” (p. 106).

El deseo: Propia de la utopía es la lucha entre la realidad y el deseo. El descontento es el generador de ideas de cambio y ese conflicto entre la realidad y la esperanza se resuelve en *Vente a Sinapia*, “a la española”, con la posibilidad de acceder a lo deseado, a través de la devoción popular religiosa.

GERMINAL – ¡Sacúdete tu yugo y vente a Sinapia! ¿O es que acaso no deseas algo mejor que lo que ahora tienes?

ANTONIO – Sí señor. Por desear, sí que deseo. Mi madre me enseñó a rezar el santo de mi nombre ¿sabe usted?, a San Antonio de Padua,

que es muy intercesor. Le rezo su responsorio y allá van todas las cosas que uno puede desear en este mundo (p. 137).

En la escena final, los cuatro personajes se unen en la plegaria a San Antonio, propuesta por el personaje que representa al hombre simple, al pueblo. El responsorio al santo logra unir a estos seres para quienes ni la razón ni la utopía alcanzan a brindarles respuestas.

Fernando Savater, con *Vente a Sinapia* ha logrado unir dos vertientes de la utopía: la literaria y la filosófica.

Desde el humor y con una visión irónica y mordaz nos propone una reflexión acerca de las principales teorías utópicas, a partir del discurso argumentativo de los personajes. Bacon, Moro, Cioran, Campanella, subyacen en el andamiaje de la estructura dramática.

Teatralidad y metautopía se conjugan en esta relectura que, desde el siglo XX, realiza el filósofo español de un texto de los albores de la Ilustración, cuyas ideas cobran actualidad siempre que la realidad se presenta opresiva para el hombre. Volver a la utopía significa volver a la generosidad, a la solidaridad, a pensar en un mundo más justo y equitativo.

La utopía permite, cada vez menos, soñar con mundos posibles en los que los hombres sean felices, porque tal como lo expresa uno de los personajes: “A los hombres les roba su felicidad la pobreza, la envidia, la ignorancia, el despotismo... El ser lo que no quieren, el querer lo que no pueden y el no saber lo que pueden querer” (p. 106).

MARÍA LASTENIA VALDEZ

Universidad Nacional de Tucumán

EL CID DESENTERRADO. AVATARES
DE UN MITO NACIONAL EN EL CONTEXTO
DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA
(ANTONIO MACHADO Y GREGORIO MARAÑÓN)

Una nación no es una realidad natural o histórica, sino una construcción o una invención, que tiene sus orígenes en la modernidad. Este principio ha guiado a historiadores y estudiosos de otras disciplinas de las últimas décadas en sus investigaciones sobre el nacionalismo. Entre los principales elementos que contribuyen a semejante construcción imaginativa y discursiva de la nación, se suelen citar, junto con las conmemoraciones, las banderas y los himnos, la organización de la enseñanza, la historiografía, la prensa, la literatura y la mitografía¹. En lo que respecta a España, varios estudios recientes han puesto de relieve el papel de la literatura española del siglo XX —especialmente la ensayística— en la construcción de la nación². En su libro *La invención de España*, Inman Fox sostiene que la preocupación por la identidad nacional (cf. el tópico del “alma”, “carácter” o “espíritu” español) en España dio lugar a un discurso que

consistió principalmente en la indagación en la historia del país en busca del *genio* del pueblo y de lo que constituía lo propiamente español en la literatura y el arte, indagación que acabó a menudo... en la mitificación, y hasta en la invención, de ciertas características³.

¹ Cf. ERIC HOBSBAWM, *Nations and nationalism since 1780. Programme, myth, reality*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990; el artículo del mismo autor “Ethnicity and nationalism in Europe today”, en GOPAL BALAKRISHNAN (ed.), *Mapping the nation*, Verso, London-New York, 1996, pp. 255-266; y el artículo de ANTHONY D. SMITH, “Nationalism and the historians”, en el mismo libro de Balakrishnan, pp. 175-197.

² Cf. INMAN FOX, *La invención de España*, Cátedra, Madrid, 1998; CIRIACO MORÓN, *El “alma de España”. Cien años de inseguridad*, Eds. Nobel, Oviedo, 1996, y CARLOS MORENO, *En torno a Castilla. Ensayos de historia literaria*, Gobierno de Canarias-Fundación de Enseñanza Superior-UNED, Las Palmas, 2001. Ya en la primera mitad del siglo XX, Ángel del Río y José Benardete ponían de relieve la importancia de la temática nacional en la literatura española contemporánea en su antología *El concepto contemporáneo de España*, que abarcaba la producción ensayística del primer tercio de siglo.

³ I. FOX, *op. cit.*, p. 201 (cursivas del autor).

El autor destaca cuatro de estas características “nacionales”, algunas de las cuales llevan una clara impronta del discurso liberal hegemónico en la España de la Restauración: el individualismo y la libertad personal; el sentido de la democracia y de la justicia, y, en consecuencia, la aversión al absolutismo; la dualidad entre idealismo y realismo, entre lo espiritual y lo vital; y, por último, el espíritu popular. Como observa Inman Fox, estos rasgos identitarios se cristalizan en unas figuras procedentes principalmente de la literatura castellana de la Edad Media y del Siglo de Oro y convertidas en mitos nacionales, como Don Quijote (y Sancho), Don Juan, o la Celestina. Un caso algo particular es el mito del Cid, héroe épico que ya de por sí es la recreación mitificada de un personaje histórico: Rodrigo Díaz de Vivar, el guerrero castellano desterrado por el rey Alfonso VI que conquistó Valencia sobre los árabes.

El tono para la interpretación moderna de este héroe fue marcado por Joaquín Costa en su conferencia “La representación del Cid en la epopeya española” de 1878. Rompiendo con las lecturas neoclásica y romántica del *Poema de mio Cid* —aquella más bien formalista, ésta exacerbadamente nacionalista y centrada en las hazañas del héroe⁴—, Costa manda encerrar en su sepulcro al Cid guerrero para reivindicar la imagen de un Cid civil, demócrata, respetuoso de la ley, pero independiente de su rey: el de la jura de Santa Gadea. En las primeras décadas del siglo XX, destacan sobre todo los escritos de Menéndez Pidal, quien pone de relieve este mismo espíritu “democrático” y “popular” del héroe, así como su mesura y su patriotismo, de los que da fe su lealtad al rey; rasgos que el autor considera característicos de la identidad española. Hacia el final del primer tercio del siglo XX, se produce un desplazamiento del foco de interés de la figura del Cid en cuanto héroe nacional al poema mismo: Américo Castro y Eduardo Marquina, por ejemplo, atribuyen el carácter español de la epopeya, no ya a la personalidad de su protagonista, sino al “realismo poético” del texto⁵. Hablando de la “aplicación” del *Poema*, es decir, su influjo sobre la formación y transformación de mentalidades y modos de comportamiento, Luis Galván —autor de un panorama de la recepción del *Poema del Cid* en España entre la fecha de su primera edición (1779) y 1936—, apunta que el discurso sobre el *Poema* y su protagonista ha contribuido sobre todo a formar una imagen de España adecuada a un nacionalismo centrado en

⁴ LUIS GALVÁN, *El “Poema del Cid” en España, 1779-1936: Recepción, mediación, historia de la filología*, EUNSA, Pamplona, 2001, pp. 305 ss.

⁵ *Ibid.*, p. 242.

Castilla y de corte liberal conservador. Particularmente a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, el énfasis en el valor nacional del *Poema* contribuía a fomentar la lealtad de los ciudadanos españoles y alimentar el sentimiento de identidad nacional después de las revoluciones liberales de finales del siglo XIX⁶.

La investigación de Galván no se extiende más allá de 1936. Sin embargo, también en los años de la mayor crisis reciente de la nación española, el Cid seguía apareciendo en el discurso intelectual y social español. Por lo que concierne a este periodo de la guerra civil y la primera posguerra, se ha puesto de relieve sobre todo la explotación de la figura del Cid por la propaganda franquista⁷. El presente trabajo pretende completar este panorama, centrándose en la representación y la apropiación del Cid en el discurso de dos autores formados en la España liberal, quienes en el periodo que nos concierne radicalizaron sus puntos de vista políticos en direcciones opuestas. Antonio Machado y Gregorio Marañón, apenas cinco años antes de que estallara la contienda, militaban juntos en favor de la II República. En un mitin de la Agrupación al Servicio de la República en febrero de 1931, el poeta avisó contra el peligro de una revolución descabellada y presentó a los fundadores de la Agrupación, Ortega, Marañón y Pérez de Ayala, como “tres hombres del orden, de un orden nuevo”⁸. A partir de 1933, Marañón se fue distanciando de la República, mientras que Machado, como es sabido, la defendía con creciente fervor. El estallido de la guerra civil en el verano de 1936, que repercutió incisivamente en la vida de estos autores, que abandonarían la capital asediada antes del final del año —Marañón se exilió en París, mientras que Machado fue evacuado a Valencia con los demás intelectuales leales a la República—, también afectó a su obra. No sólo ambos autores se dedican con más frecuencia al periodismo, con artículos publicados en la prensa catalana (Machado) o hispanoamericana (Marañón, en menor medida también Machado), sino que también se advierte un ligero cambio de género en su obra: si Machado tiende a producir más prosa —especialmente la de Juan de Mairena—, algunos textos del ensayista Marañón presentan claros rasgos

⁶ *Ibid.*, pp. 27 y 317.

⁷ Cf. MARÍA EUGENIA LACARRA, “La utilización del Cid en la ideología militar franquista”, *Ideologies & Literature*, 3 (1980), 95-127, y PAUL PRESTON, “El gran manipulador”, Especial: 25 años después de Franco, *El País Digital*, 2000, www.elpais.es/especiales/2000/franco/preston.htm [11/07/2004].

⁸ ANTONIO MACHADO, *Prosas dispersas (1893-1936)*, ed. Jordi Doménech, Páginas de Espuma, Madrid, 2001, p. 669.

narrativos, una tendencia que deja de observarse posteriormente a 1940. A nivel temático, destacan asimismo unos temas recurrentes: la paz y la guerra, el pueblo (Machado), la revolución, el exilio (Marañón), y, en ambos autores, incrementa el interés por determinadas figuras decisivas en la historia de España, como la del Cid.

El discurso, esencialmente epidíctico, de Antonio Machado sobre el Cid⁹ está marcado por el afán de recuperar la figura del Campeador del bando autodenominado “nacional”, cuyo director de propaganda, el general Millán Astray, había lanzado una campaña en que se equiparaba al *caudillo* Francisco Franco con el guerrero medieval¹⁰. Machado no rehuye las equiparaciones franquistas de la contienda actual con la lucha del Cid, sino que, desde los primeros meses de la guerra, se esfuerza por apropiárselas: si los rebeldes comparan la campaña militar de Franco contra el gobierno “rojo” con la reconquista del territorio peninsular sobre los moros, Machado, en cambio, expresa su convicción de que “la sombra de Rodrigo acompaña a nuestros heroicos milicianos y que en el Juicio de Dios que hoy, como entonces, tiene lugar a orillas del Tajo, triunfarán otra vez los mejores”¹¹. Sin embargo, no son estos episodios guerreros del *Poema* los que Machado quiere recordar. Para el poeta, como para Joaquín Costa, el Cid es sobre todo el hombre de la jura de Santa Gadea, el vasallo que exige el juramento a su rey. Machado retrata al Cid como un hombre independiente, “señor de sí mismo”¹², un hombre que “gana su propio pan” y se enorgullece de ello¹³. Este énfasis en la autonomía del guerrero castellano puede leerse como una crítica

⁹ La obra en prosa de Machado contiene numerosas referencias esporádicas al Cid. La mayor parte de ellas remiten de algún modo a uno de los siguientes textos: los apartados VI y VII de “Madrid” (agosto 1936), que corresponden con los apartados IV y V del discurso “Sobre la defensa y la difusión de la cultura”, pronunciado en el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas en julio de 1937; y el segundo apartado de “Mairena póstumo I”, de septiembre de 1938 (cf. ANTONIO MACHADO, *La guerra. Escritos: 1936-1939*, introd. y notas de Julio Rodríguez Puértolas y Gerardo Pérez Herrero, Ed. Emiliano Escolar, Madrid, 1983, pp. 126-127 y 269-270).

¹⁰ Cf. los textos, ya citados, de LACARRA (pp. 107-109) y PRESTON.

¹¹ MACHADO, *La guerra*, p. 79.

¹² Se trata de una alusión a la etimología del apodo “Cid”, que deriva de la voz árabe *sayyid*, “señor”.

¹³ Cf. “Cuando el Cid, el señor, por obra de una hombría que sus propios enemigos proclamaban, se apercibe, en el viejo poema, a romper el cerco que los moros tienen puestos a Valencia, llama a su mujer, doña Jimena, y a sus hijas Elvira y Sol, para que vean «cómo se gana el pan»” (*ibid.*, p. 79).

implícita a la dependencia del ejército “nacional” de la ayuda militar alemana e italiana y de las tropas marroquíes, pero también pone de relieve una característica de la condición social del héroe. Machado recuerda que el Cid no pertenece a la vieja aristocracia “encanallada”, representada en el *Poema* por sus yernos, los infantes de Carrión, “aquellos dos señoritos felones”. El poeta corrobora, pues, la lectura “social” de Menéndez Pidal del *Poema del Cid* como expresión de una lucha entre una aristocracia declinante y una democracia naciente, en la que también juega un papel la cuestión nacional¹⁴: al señoritismo cobarde y traidor, encarnado en el siglo XI por los leoneses, opone la “hombría castellana” del Cid. En definitiva, si el Cid es, para Machado, un héroe castellano y, por extensión, español, sólo representa una de las dos Españas que se enfrentan en las orillas del Tajo: la del pueblo¹⁵.

A pesar de su creciente interés por la historia española, Gregorio Marañón no dedicó ninguna página al Cid Campeador en los tres años que duró la contienda. El héroe de las *luengas barbas* sólo surge en su obra después de terminada la guerra, en dos textos de carácter menos abiertamente ideológico que los de Machado. Si el poeta remetía sobre todo al Cid en breves artículos publicados en la prensa republicana de izquierdas, a fin de expresar su apoyo a la causa republicana y animar a sus lectores —milicianos y civiles—, los textos de Marañón pertenecen a géneros muy distintos: la reseña y el relato. El primer texto que comentaremos, titulado “La lección del Cid”, es una reseña de la nueva edición abreviada de *La España del Cid* de Ramón Menéndez Pidal, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires en marzo de 1940. Esta reconstrucción detallada de la vida y la personalidad del Campeador y de la España de la Reconquista, cuya primera publicación data de 1929, había conocido un gran éxito y cimentó su reputación de historiador entre un amplio

¹⁴ RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, “Introducción”, *Poema de mio Cid*, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 78.

¹⁵ La identificación del Cid con el pueblo y con la nación española encuentra su expresión más firme en un artículo de 1938 sobre el Quinto Regimiento: “Todo lo demás, empezando por el *Campeador*, es pueblo, hondamente pueblo y, por ende el elemento constructor y fecundo de la raza” (MACHADO, *La guerra*, p. 230, cursivas del autor). En realidad, no ha cambiado el concepto de España en el discurso de Machado: el poeta siempre entendió a España “como pueblo, y como pueblo, a todos los trabajadores, sin otra exclusión que la del señorito y sin otro condicionamiento que la negación de la *élite*”, así como creía que lo verdaderamente selecto estaba en el “*señorío de sí mismo* que tantísimos campesinos y artesanos aciertan a tener” (P. COBOS, *El pensamiento de Antonio Machado en Juan de Mairena*, Ínsula, Madrid, 1971, pp. 221-223, cursivas mías).

público. Durante la contienda, en efecto, las teorías expuestas en este libro sirvieron de apoyo, tanto a los ideólogos franquistas¹⁶ como a ciertos autores de izquierdas, entre los que se encuentra Antonio Machado. En su reseña, Marañón se adhiere enteramente a la iniciativa de Menéndez Pidal y sus editores argentinos de responder al interés creciente de un público, no especializado, por el libro –interés sin duda suscitado en parte por las recientes aplicaciones políticas e ideológicas de *La España del Cid*– con una nueva edición abreviada, “despojada del aparato de notas y documentos”¹⁷. A este efecto, destaca el carácter asequible y ameno del texto, presentándolo como una narración o una biografía.

Pero Marañón va más allá y ve en la reedición también un modo de resaltar “la gran doctrina hispánica” que brota de los libros de Menéndez Pidal, y que, en su parecer, no ha llegado todavía a cuajar entre los españoles. Como sugiere una llamativa metáfora guerrera, la nueva edición de *La España del Cid* se mostrará “utilísima” en la lucha ideológica pendiente:

[p]robadas sus justificaciones eruditas en la primera versión, el libro aparece ahora ágil y enjuto: como el caballero que después de exhibirse por el campo del torneo, vestido de los arreos lujosos que certifican su noble categoría, reaparece después, sin más que el escudo y la lanza, dispuesto a pelear y a vencer (p. 606).

Más que por su valor científico, Marañón aprecia la obra de su amigo¹⁸ por lo que tiene de fundamento de una “posible realidad nacional y racial”: sus reconstrucciones del pasado son “otras tantas lecciones de presente y de futuro generosas” (p. 606). Esta lectura “utilitaria” de la obra de Menéndez Pidal corresponde, en parte, a las intenciones del propio autor, quien nunca escondió que sus libros pretendían ser más

¹⁶ Cf. MARÍA EUGENIA LACARRA (art. cit., pp. 107-117) sobre la apropiación de la obra de Menéndez Pidal por el ejército franquista. El artículo de PETER LINEHAN, “The court historiographer of Francoism?: *la leyenda oscura* of Ramón Menéndez Pidal”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 73 (1996), 437-450, está dedicado a la polémica acerca de la presunta colaboración del autor de *La España del Cid* con el régimen de Franco.

¹⁷ GREGORIO MARAÑÓN, *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1968, t. 4, p. 606.

¹⁸ La amistad entre ambos autores, que data ya del periodo de entreguerras, se fortaleció en diciembre de 1936, cuando las familias Marañón y Menéndez Pidal abandonaron juntos el territorio español, y durante su exilio común en París.

que unos estudios eruditos sin mayor alcance social y había siempre concedido un interés especial al “valor nacional” del *Poema*¹⁹. Sin embargo, no deja de llamar la atención el contraste entre la apariencia “técnica” del prólogo de Menéndez Pidal a la nueva edición de su *España del Cid*²⁰ y la reseña de Marañón, que trata no tanto del libro reseñado como del porvenir de España en la nueva constelación política. En 1940, el médico exiliado en Francia aún no había fijado su propia posición respecto al régimen franquista. La vacilación entre la fidelidad a su credo liberal y la adherencia al régimen de los vencedores, que le permitiría volver a España, es muy perceptible en su discurso sobre el Cid²¹. Algunas de las “lecciones” que Marañón saca de su relectura de *La España del Cid* tienen un parecido más bien sospechoso con las lecturas fascista y nacionalista del *Poema* y su fijación en la España unitaria de los Reyes Católicos y del Imperio. En la conducta del Campeador, Marañón encuentra “las fuentes de la aspiración de España a la unidad estatal e imperial”. También traza el parangón, habitual en el discurso franquista, entre la época de la reconquista y la actualidad:

...brota de este libro la visión exacta de lo que fueron el cristianismo y el islamismo en aquellos siglos en que la humanidad se fundía —como ahora— en una trabajosa, multiseccular, serie de reacciones

¹⁹ Cf. la introducción citada de MENÉNDEZ PIDAL, pp. 95-97, y el prólogo a la primera edición de *La España del Cid* (1929), donde el autor advierte que la vida del Cid tiene “una especial oportunidad española ahora, época de desaliento entre nosotros, en que el escepticismo ahoga los sentimientos de solidaridad y la insolidaridad alimenta al escepticismo” (MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947, p. viii).

²⁰ Menéndez Pidal centra su prólogo a la segunda edición de *La España del Cid* sobre todo en la cuestión de la concordancia entre poesía e historia que, según el autor, constituye la singularidad de la epopeya española en el contexto europeo. Pone de relieve asimismo que las fuentes históricas coinciden con su propia reconstrucción de la figura del Cid en destacar la fidelidad y la moderación como rasgos principales del héroe castellano.

²¹ Otro texto interesante desde esta perspectiva es “Liberalismo y comunismo”, un artículo de 1937 en que trasluce el escaso entusiasmo de Marañón por la ideología nacionalista y fascista, pero cuya visión reductora y tendenciosa de los bandos implicados en la Guerra Civil —uno, comunista y “antiespañol”, otro “anticomunista” que “no es necesariamente fascista”— demuestra que el autor había caído en la trampa de las “dos Españas” y ya no podía aspirar a la neutralidad (cf. GREGORIO MARAÑÓN, *Obras completas*, t. 4, pp. 373-386).

violentas, que parecían anunciar, cada una de ellas, el fin de Europa y del mundo; y eran sólo crisis de la gestación de un fabuloso futuro²².

La sugerencia de que el conflicto reciente sea “sólo” una “crisis de la gestación de un fabuloso futuro” no sólo implica una relativización, éticamente muy problemática, de la tragedia de la guerra civil, sino que también se puede entender como una profesión de fe en el porvenir nacional-católico de la patria. Sin embargo, el párrafo que acabamos de citar discrepa en varios puntos del discurso franquista acerca de la España del Cid. Marañón no establece ningún vínculo entre los bandos combatientes en el conflicto medieval y los de la guerra civil, ni mucho menos se identifica con uno de ellos. Quizá aún más significativo es el abandono de una perspectiva estrictamente nacional: para Marañón, quien vive diariamente la amenaza de una nueva guerra mundial en su exilio parisino, el conflicto actual, al igual que el medieval, es múltiple y trasciende de la realidad española (cf. las referencias a “una serie de reacciones violentas” que parecían anunciar el “fin de Europa y del mundo”). En efecto, en esta reseña, el discurso en ocasiones casi mimético de los vencedores alterna con otro, que evoca la vieja interpretación liberal del héroe épico y llega a predominar hacia el final del texto. Marañón considera como uno de los principales méritos de Menéndez Pidal el haber retratado al Cid en sus “rasgos reales”, es decir, “con su penacho de heroísmo casi sobrehumano y su rostro de humanidad, hecha de barro como la de los demás hombres” (*id.*). Valora, más que la fortaleza del brazo del Campeador, su lealtad civil —que el autor también designa, en un lenguaje más adaptado al gusto de determinados lectores peninsulares, como “religión suprema al Estado”—, virtud que convierte al Cid en héroe representativo de España. Esta lealtad consiste, según Marañón, en el servicio incondicional a la patria, es decir, en el cumplir con las obligaciones de ciudadanía por encima de las propias ambiciones y del propio orgullo, e—*in cauda venenum*— independientemente de si quien la representa es bueno o malo²³. La “lección del Cid” está, pues, clara: al igual que el Cid no necesitaba un “buen señor” para ser “buen vasallo”, frente a la conciencia de que hay una patria a la que hacer de nuevo, el que “un gobierno nos persig[a] o nos vej[e] en nuestra

²² *Ibid.*, p. 607.

²³ Esta conclusión coincide en gran medida con la “lección política” que Menéndez Pidal, según M. EUGENIA LACARRA, quiso ofrecer a los españoles de 1929, pero que en aquella fecha no fue entendida por los intelectuales españoles (art. cit., pp. 105-107).

vanidad” no puede ser un motivo para creernos absueltos de nuestras obligaciones de ciudadanía (p. 609). En el contexto de la posguerra española, esta observación, cuya crudeza apenas se ve atenuada por el uso de la primera persona, no se puede leer más que como un llamamiento a los españoles, incluidos los vencidos, a la aceptación de la nueva realidad política, y, por lo tanto, a la convivencia. En definitiva, Marañón recupera al Cid de los bandos combatientes y lo erige en modelo de una ciudadanía, supuestamente despolitizada, para todos los españoles.

De la comparación de estos dos textos podemos sacar algunas conclusiones provisionales:

1) La apropiación del Cid no es exclusiva de la ideología franquista. Los textos analizados ilustran que los representantes de otros partidos implicados en el debate ideológico sobre el destino de España también recurren a la historia nacional y a sus mitos en apoyo de sus propias posiciones. Algo parecido puede afirmarse, por cierto, acerca de la apropiación de la labor académica del principal estudioso del héroe medieval, Ramón Menéndez Pidal.

2) Por más divergentes que sean los retratos del Cid y, sobre todo, las Españas que representa, hay algunos elementos constantes en las dos reconstrucciones del mito: ambos autores consideran al Cid como una figura nacional, un castellano representativo de España; ambos destacan, además, su valor moral, reflejado en la lealtad a la patria a pesar del destierro que le fue infligido.

3) A pesar de la radicalización del discurso ideológico en el periodo concernido, existe cierta continuidad en la interpretación liberal del Cid. Tanto Machado como Marañón manifiestan su desinterés por las hazañas del Cid guerrero y ponen de relieve sus cualidades de índole moral o social (su independencia, su carácter democrático y popular en el caso de Machado; su lealtad civil y sentido del deber en el de Marañón).

Estas conclusiones, quizá, no carezcan enteramente de interés, pero tampoco resultan tan innovadoras. Basta recordar al propio Antonio Machado, quien observaba no sólo que la retórica guerrera consiste en ser “la misma para los dos beligerantes, como si ambos comulgasen en las mismas razones y hubiese llegado a un previo acuerdo sobre las mismas verdades” (*La guerra*, p. 85), sino que también el fin de esta retórica, por radicalmente distintos que se sientan los hombres que la emplean, es idéntico, a saber, la exaltación de lo hispánico (pp. 269-270).

En efecto, más interesante que la comparación de estos textos argumentativos, tan cargados de ideología, es su confrontación con otro

texto de la mano del mismo Gregorio Marañón, en el mismo año 1940, en el que aparece un Cid –y una España– muy distintos. “Rapsodia de las esmeraldas” es un relato, género inusual en la obra del autor, que ofrece una visión alternativa de la historia de España desde la perspectiva igualmente singular de unas piedras preciosas. La historia de estas piedras, dos esmeraldas con poderes sobrenaturales, es contada al narrador, un médico español residente en París, por un compatriota suyo, aficionado de las piedras preciosas, en un relato enmarcado que ocupa la mayor parte del texto. Mediante esta *mise-en-abyme*, la historia de las esmeraldas, que está estrechamente entretrejida con la de España, es formalmente encuadrada en el contexto del exilio español de 1936²⁴. El amigo del narrador describe cómo los califas omeyas traen las esmeraldas, que formaban el broche del ceñidor de la sultana Zobeida, de Bagdad a su nueva corte cordobesa. El famoso ceñidor circula por los reinos árabes de la Península hasta que el reconquistador de Valencia, el Cid Campeador, toma posesión de él. Cuando muere Rodrigo, la joya es regalada, con las demás riquezas acumuladas, a los reyes de Castilla, quienes, durante más de tres siglos, se olvidan de su existencia. En el siglo XV, al enterarse de la traición de su ministro Álvaro de Luna, quien había robado el ceñidor de los tesoros reales, el rey Juan II manda deshacer la joya y vender las piedras, cuya pista se pierde. Las esmeraldas reaparecen entre las alhajas de la futura emperatriz Isabel, la esposa portuguesa de Carlos V, y permanecen en posesión de los Austria hasta principios del siglo XVII, cuando el conde-duque de Olivares las entrega a los herederos del ahorcado político Rodrigo Calderón. Vuelve a perderse la huella de las piedras durante casi dos siglos. A comienzos del siglo XIX, la condesa de Montijo las regala a una dama francesa, “emigrada de la revolución”, para contribuir a financiar la Restauración francesa. Años después, aparecen en posesión de la hija de la condesa, la infeliz emperatriz Eugenia. Con la muerte de la esposa española de Napoleón III, las esmeraldas terminan otra vez en España, donde desaparecen sin dejar rastro.

El lector inadvertido, confrontado con esta historia inaudita, tiende a interpretarla en clave de ficción. No obstante, el ceñidor de la sultana existió: varias fuentes historiográficas árabes atestiguan sus peripecias. Marañón debe de haberse enterado de su existencia en *La España del Cid*

²⁴ Ya en frase inicial del texto se encuentra una alusión al exilio: “Cada uno tiene sus manías –me dijo mi amigo una de las tardes inacabables de la ausencia– y la mía ha sido la historia de las piedras preciosas”, GREGORIO MARAÑÓN, *Obras completas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, t. 9, p. 399.

de Menéndez Pidal, libro que, como sabemos, (re)leyó y reseñó en el periodo que nos concierne, y en el que se encuentran numerosas referencias a la joya²⁵. El propio Menéndez Pidal, impresionado por el “relámpago de hermosura y de sangre con que siempre aparece en la Historia esta fascinadora cinta”, indagó sus “trágicas peripecias”²⁶ desde el siglo VIII hasta el mediados del siglo XV, cuando, según una crónica, el ceñidor se encontró, junto con las espadas del Cid, entre las riquezas ocultadas por el condestable D. Álvaro de Luna. Por lo que concierne a aquellos siete siglos, Marañón tiende a atenerse a la relación de los hechos por Menéndez Pidal; la continuación de la historia, en cambio, es enteramente ficticia.

A primera vista, el fondo histórico sobre el que se proyecta la historia de las esmeraldas, no difiere mucho de la historia oficial: es una recopilación de episodios y personajes conocidos, más o menos notables, de la historia nacional tradicional. Y, en efecto, Marañón no reescribe los *hechos* históricos. Si la historia narrada en “Rapsodia de las esmeraldas”, no obstante, diverge significativamente de la historia oficial, esto se debe principalmente al carácter selectivo de la historia representada, por una parte, y a la invalidación de las relaciones que la historiografía tradicional establece entre los hechos históricos, por otra.

La historia de las esmeraldas es una historia fragmentaria, “rapsódica” y, pues, selectiva: determinados periodos de la historia nacional —no los más insignificantes— no son comentados, porque las piedras en ese

²⁵ Un primer apartado dedicado el tema (*La España del Cid*, pp. 433-434), resume la historia del ceñidor, consignada en las crónicas árabes, y narra, en un estilo más bien novelesco, la huida del rey toledano Alcádir, disfrazado de mujer y con el ceñidor puesto debajo de su túnica, su asesinato por encargo del cadí Ben Yehhaf, el robo de la joya y el entierro del cuerpo descabezado del rey por un mercader caritativo. Más adelante, se describen el juramento exigido por el Cid, protector de Alcádir, al cadí (p. 487), la revelación del perjuero de éste, su confesión después de ser torturado, su ejecución y la confiscación de sus bienes (pp. 511-517). También se dedica un párrafo a las aventuras subsiguientes del sartal de Zobeida (pp. 566-567).

²⁶ El paralelo entre Menéndez Pidal y el “amigo” narrador del relato enmarcado es obvio. Es probable que fuera el propio Menéndez Pidal quien llamó la atención de su amigo sobre la historia del ceñidor e incluso le ofreció la clave de su relato, al igual que lo hace su homólogo ficticio al comenzar su relación de la historia de las esmeraldas: “El mundo ignora la cantidad de sucesos memorables cuyo motor ha sido la ambición de poseer cualquiera de estos cristales maravillosos que alucinan a la vanidad de las mujeres o a la codicia de los hombres” (MARAÑÓN, *Obras completas*, t. 9, p. 399).

momento están escondidas o porque el narrador ha perdido su huella. Así, en el año de la unificación de España por los Reyes Católicos y el descubrimiento de América, momento trascendental de historia española, las esmeraldas se encuentran en Italia en manos de un comerciante genovés²⁷. Marañón rehuye, en efecto, el “pasado glorioso” de España y tiende a desmitificar los héroes de la historia nacional, como El Cid y Carlos Quinto, enfocándolos en su condición humana, con sus méritos y sus defectos. El gran guerrero de la cristiandad se deja llevar por su codicia, mientras que el Emperador se retrata como un “triste y poderoso monarca”, un viudo desconsolado retirado en Yuste. Si Marañón elude las glorias, pone de manifiesto un interés desmesurado por los terrores de la historia española. El relato ofrece una sucesión de ejecuciones y otras escenas sangrientas.

El segundo factor importante para el proceso de reescritura es el hecho de que las propias esmeraldas se conviertan en fuentes de cambio histórico, tanto por efecto de sus poderes mágicos como por la fuerza de atracción que ejercen sobre los personajes históricos y que les hace cambiar su conducta. Así, ciertas desdichas de la historia española, como la muerte de la emperatriz Isabel, esposa de Carlos V, o las malas bodas de las hijas del Cid, se atribuyen al poder siniestro de las piedras. La toma de Toledo por Alfonso VI se presenta como un intento de apoderarse de las esmeraldas, que pertenecían al rey moro Alcádir, y no como una jugada estratégica en la reconquista de la Península. Al poner determinados acontecimientos históricos en una nueva perspectiva (la de las esmeraldas), Marañón modifica los motivos de estos hechos, y por lo tanto también su sentido. Si la historia es determinada por el destino de algunas piedras, se vuelve incomprensible, incoherente y refractaria a todos los intentos de explicación lógica. La historia de las esmeraldas es irracional y absurda.

Finalmente, otro punto de divergencia respecto de la historiografía oficial, es el discutible carácter “nacional” de la historia de estas piedras, que empieza en Bagdad, en la corte del sultán Harun-al-Rachid, y termina en París. La presencia árabe en la Península y las relaciones franco-españolas, estrechamente relacionadas con el tema del exilio, desempeñan un papel importante en el relato. La identidad española

²⁷ Esta ausencia es tanto más significativa cuanto MENÉNDEZ PIDAL, al final de su apartado sobre las peripecias castellanas del ceñidor de Zobeida, formula la hipótesis de que lo luciera Isabel la Católica, hija de Juan II y notoria aficionada a los cinturones de lujo, o que esta reina lo hubiera empeñado para financiar la guerra católica (*La España del Cid*, p. 567).

parece definirse a partir de sus fronteras con lo Otro cultural: el mundo árabe por una parte y Europa por otra parte. En este sentido, Marañón escribe una historia trasladada o descentrada²⁸.

El episodio del Cid, que está, de cierto modo, en el origen del relato, ofrece una ilustración de este procedimiento de reescritura desconstructora de la historia. Aunque Marañón sigue en la mayor parte de este episodio minuciosamente el texto de Menéndez Pidal, añade, sin embargo, un párrafo que resulta primordial para la interpretación de la personalidad del Cid, en el que relata la reacción de doña Jimena cuando su marido le entrega el ceñidor. A diferencia de Rodrigo, Jimena no es sensible al encanto del prodigioso cinturón árabe y presiente que es de mal agüero. Se niega a ponérselo²⁹ y cuando su hija menor aparece ante sus padres, luciendo el ceñidor sobre una rica túnica morisca, Jimena, “pálida de remotos miedos, la [ruega] que se [vista] otra vez, como siempre, con la noble sencillez de las doncellas de Castilla” (IX, 404). Este contraste entre el Cid y su esposa contribuye a la desconstrucción del Campeador como mito nacional. Si Rodrigo Díaz, “guerrero invencible de la cristiandad” y vasallo leal, es también un hombre como los demás, incapaz de resistir a la codicia que suscitan en él las riquezas moras y sus propios “sueños imperiales”, su esposa constituye un modelo de austeridad castellana y cristiana.

Una clave para la interpretación de esta historia alternativa de España se encuentra en el apartado final del texto, en que la historia de las esmeraldas confluye con la del narrador-médico. Éste narra en primera persona cómo, al llegar por la mañana al hospital, un joven paciente español, huido de la guerra civil y moribundo, le pide devolver dos esmeraldas a alguien cuyo nombre no puede revelar antes de expirar. Este pasaje del relato enmarcado al relato-marco es al mismo tiempo un cambio de una perspectiva historiográfica a una perspectiva autobiográfica, y un pasaje de la historia de España a la del doctor Marañón³⁰. El

²⁸ La representación del Cid como un hombre codicioso, constituye otro ejemplo de este enfoque externo de lo español, ya que este retrato corresponde al de las crónicas árabes (cf. MENÉNDEZ PIDAL, *La España del Cid*, p. 4).

²⁹ En esto MARAÑÓN discrepa otra vez de una hipótesis de Menéndez Pidal, quien suponía que el sartal de la sultana Zobeida “hubo de servir en las grandes solemnidades de Valencia para halagar el orgullo señorial de Jimena, la noble asturiana” (*op. cit.*, p. 566).

³⁰ Aunque el narrador en primera persona no se identifique explícitamente con el autor, es evidente que el lector de 1940 no podía dejar de identificar el personaje del médico exiliado en París con el autor del relato. Se trata, pues, de

hecho de que las esmeraldas, perdidas desde hace algunas décadas, vuelvan a aparecer en su presencia, convierte al narrador/Marañón en el siguiente eslabón en la maldita historia de España. Esta implicación personal en la historia siniestra de su país, así como otros elementos formales que recuerdan los síntomas del trauma psíquico (la tendencia hacia lo sublime, por ejemplo; la obsesión por la sangre, culminando con la visión de las esmeraldas ensangrentadas en el párrafo final; la imagen repetida de las ejecuciones³¹; el desarrollo de ciertos pasajes conforme una lógica parecida a la de los sueños o alucinaciones³²), sugieren que “Rapsodia de las esmeraldas” constituye un modo de expresar, en ocasiones de modo sintomático, el trauma de la guerra civil³³. La historia, vista a través del trauma, es incomprensible, no obedece a ninguna razón y pone en entredicho los conceptos explicativos que se le aplican. De hecho, mientras que tanto Machado como Marañón, en sus textos persuasivos, se apoyan en un concepto fijo y estable de la identidad nacional, en “Rapsodia de las esmeraldas”, el concepto mismo de “nación” se pone en tela de juicio.

una ficción autobiográfica.

³¹ Cuatro de los once titulares de apartado refieren directamente a una forma de ajusticiamiento o muerte por violencia: “La cabeza en la pica” (Alcádir), “El cadí en el tormento” (Ben Yehhaf), “El cadalso de Valladolid” (D. Álvaro de Luna), y “Don Rodrigo en la horca” (Rodrigo Calderón).

³² Cf. el párrafo final del relato que, como en una pesadilla, culmina con la imagen de los ojos dilatados del refugiado español que acaba de morir: “Sus ojos se quedaron terriblemente abiertos, extáticos, como recordando una escena de supremo horror. Yo cerré los míos y me pareció ver, una vez más, las dos piedras verdes rodando a través de los siglos, luminosas y siniestras, perdurablemente ensangrentadas” (t. 9, p. 410).

³³ Cf. la noción del *acting-out* como una de las respuestas posibles al trauma en la teoría de DOMINICK LACAPRA: El acting-out “tends intentionally or unintentionally to aggravate trauma in a largely symptomatic fashion. This may be done through a construction of all history... as trauma and an insistence that there is no alternative to symptomatic acting-out and the repetition compulsion other than an imaginary, illusory hope for totalization, full closure and redemptive meaning” (*Representing the Holocaust. History, theory, trauma*, Cornell University Press, Ithaca-London, 1994, p. 193). Ahora bien, la aspiración a la totalización y la búsqueda de un significado redentor de la historia están, precisamente, ausentes en el texto de Marañón. Un análisis más profundo de la relación entre historia, trauma y lo sublime en “Rapsodia” se encuentra en mi artículo “Trauma, geschiedenis en het sublieme: «Rapsodia de las esmeraldas» van Gregorio Marañón”, en A. M. MUSSCHOOT & J. PIETERS (eds.), *Het sublieme en het alledaagse*, ALW-Cahier, 22, 2000, pp. 111-125.

En definitiva, ésta constituye la principal diferencia entre el relato de Marañón y los textos analizados en la primera parte de este trabajo: si aquellos textos abiertamente argumentativos atestiguan los esfuerzos racionales de dos autores formados en el liberalismo por recuperar y reafirmar (Machado), o redefinir y reconstruir (Machado) su concepto de España en el nuevo contexto político, “Rapsodia de las esmeraldas” exterioriza, casi sintomáticamente, el impacto profundamente perturbador de la guerra sobre este modo de concebir la nación y su historia. Un impacto tan perturbador que puede resultar en la desconstrucción –involuntaria y, sin duda, inconsciente– de esta nación a través de su historia y de sus mitos.

DAGMAR VANDEBOSCH

Universidad de Gante

ENCUENTRO ENTRE LITERATURAS: BRASIL EN LA OBRA DE JUAN VALERA

Las relaciones interculturales tienen hoy en día muchas investigaciones¹ que están en búsqueda de establecer nuevas relaciones considerando los decires que estaban fuera del lugar. El rol que jugaron los viajeros en el Nuevo Mundo fue fundamental para el reconocimiento de la Otredad de las otras culturas. Además de las manifestaciones autóctonas, había la presencia de las culturas ibéricas trasladadas a América que iban a tornarse algo totalmente distinto de su origen. La novedad del nuevo continente recién descubierto, con un entorno y una población distinta de lo que se imaginaba, también iba a exigir un *savoir faire* por parte de quienes estaban describiéndolo. La mirada del viajero ya está cargada de antemano y este hecho va a dirigir sus lecturas. Todas las descripciones son importantes, incluso aquellas que están llenas de prejuicios, ya que en las entrelíneas podemos (re)leer los planteamientos y buscar lo que sería la intención del texto.

Las representaciones que uno tiene acaban por ser afectadas cuando se vive en la otredad, es decir, cuando culturas distintas entran en confrontación. En los días actuales, con toda la globalización de la información, son frecuentes las lecturas distorsionadas sobre otros pueblos. Los estereotipos cobran fuerza y sólo son puestos en jaque cuando uno puede salvar las distancias físicas y ver la realidad. La distancia excesiva puede provocar la indiferencia o la ignorancia de otras culturas, pero la proximidad excesiva puede generar la compasión por el otro o una rivalidad aniquiladora. El lugar de enunciación de los sujetos dicentes también iría a enmarcar sus discursos, ya que los decires de los cronistas sobre el Nuevo Mundo, según el ensayista Walter Mignolo, eran “...decires de superficie, sin huellas, sin fondos de memorias, sin lugares de reconocimiento”². Sin embargo, este planteamiento puede ser pensado para aquellos viajeros que disponían de

¹ Por ejemplo, las investigaciones propuestas sobre Felipe Guaman Poma de Ayala en la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Berkeley, 1995, núm. 41.

² WALTER D. MIGNOLO, “Decires fuera de lugar, sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción”, *RCLL*, 1995, núm. 41, p. 17.

“memorias” que podrían ser o no completas³, pero que facilitarían su diálogo con culturas que tuviesen alguna relación de interdependencia. Podemos sugerir esto para el escritor español decimonónico Juan Valera.

En la mitad del siglo XIX, la situación histórica del mundo ya era otra. Portugal y España ya no tenían sus antiguos dominios ultramarinos y estaban en una posición subalterna en el juego geopolítico internacional. El juego de la diplomacia se atestigua en varios documentos, pero sobre todo en las cartas de los diplomáticos que podemos leer críticamente. Las cartas del período “portugués”, del joven escritor cordobés, registran sus preocupaciones sobre el futuro de su pueblo y de Portugal. El corto período en que España y Portugal fueron un sólo reino le marcó profundamente. La unión ibérica sería uno de sus proyectos que se reflejaría en su praxis de escritor polígrafo. En las cartas enviadas desde Portugal para su familia y para Serafín Estébanez Calderón, se delineaba esta proposición de unión cultural, y tal vez política, de los peninsulares y con la posibilidad de incorporar también las antiguas colonias:

Muchos de los literatos del país me son conocidos, y algunos amigos. Hablan todos muy bien de España, y manifiestan deseos de unirse a nosotros. Sin embargo, aun los más instruidos, son ignorantísimos de nuestra literatura e historia. Ahora con la edición de autores españoles que Baudry publica en París, se han popularizado un poco en este reino Zorrilla y Espronceda. La instrucción es aquí muy superficial y enteramente francesa. Vista nuestra España desde Portugal parece más grande en todo, que la Inglaterra vista desde España. La política es aquí tan mezquina y personal que da asco; no saben sino llamarse ladrones; el conde de Thomar pareceme hombre vulgarísimo, y sus enemigos aún quizás más vulgares. *Mi barbero y mi criado se ocupan de los negocios públicos y están al corriente de todas las intrigas y tramoyas, como si fueran chismes de vecindad*⁴.

³ Conforme lo propone MIGNOLO,: ...Decires “fuera de lugar” para los letrados o soldados hispánicos porque sus decires se proferían en un espacio sin costumbres y sin hábitos o, lo que es lo mismo, donde los hábitos y las costumbres no eran los suyos. Los decires “fuera de lugar” son una de las características más relevantes de lo que en otras partes llamé “semiosis colonial”: Interacciones semióticas de control, adaptación, oposición, resistencia, etc. en las que se trata de encontrar un nuevo *locus de enunciación* en el terreno de una constante guerra de decires (art. cit., p. 23).

⁴ VALERA, *Correspondencia*. T. 1: 1847-1861, Castalia, Madrid, 2002, p. 139, cursivas mías.

Los años de aprendizaje intelectual en la capital Lisboa son tutelados por Serafín Estébanez Calderón. Es una tutela que tendría como resultado el contacto con la literatura portuguesa que le facilitaría en mucho la posterior descubierta de la literatura brasileña y, luego, su divulgación en Europa. La visión de mundo de Juan Valera estaba constituida por la búsqueda de la unión cultural de los pueblos hispánicos, pero incluyendo también a Brasil. Las distinciones de lengua no eran, a su modo de ver un obstáculo para la cooperación iberoamericana. Su vida de intelectual atestigua una preocupación en este sentido, pues él fue uno de los que contribuyeron para la divulgación de la literatura brasileña en Europa, antes mismo de Ferdinand Denis y otros estudiosos, con el pionero estudio *De la poesía del Brasil*. Este ensayo fue resultado de una labor investigativa donde la innovación aportada fue la separación de la literatura brasileña de la portuguesa, es decir, Juan Valera la consideraba mucho más que un apéndice de la portuguesa. Su estudio también contribuyó de manera significativa para la fundación de la historiografía literaria brasileña, pues hizo un levantamiento de la producción escrita en Brasil hasta más o menos la época de la publicación de su texto.

Los anhelos por una mejor posición social estorbaban que Juan Valera se lanzara en el mundo de las letras. Había muchos obstáculos, como por ejemplo, su propia inercia, falta de habilidad, y sobre todo, cómo sería la recepción de sus escritos por parte del público español, que según él, sería “poco amigo de leer cosas serias”⁵. Se nota en las cartas de Juan Valera la presencia del llamado sentido “diplomático”⁶ que está cargado de agudeza, humor y una crítica irónica. Este rasgo corresponde, mantenidas las distinciones, al sentido del “discreto” del siglo XVI. La discreción predominaba en las cartas e incluso en temas relacionados a episodios eróticos, o sea, se mantenía un tono “político” al manejar los diversos asuntos. Hay que subrayar que este período fue de gran producción epistolar, y que, poco a poco, fue disminuyendo. El proceso de evolución literaria del escritor iba por otros senderos y la escritura de cartas iba a ser reemplazada para otros tipos de textos.

La novela *Genio y figura* fue escrita en 1897, o sea, habían ya transcurrido más de 40 años de su permanencia en Brasil. Además, el joven escritor era ya un señor maduro que pasara por otros países para

⁵ *Ibid.*, p. 142.

⁶ Según lo plantea LEONARDO ROMERO TOBAR en su “Introducción” a Juan Valera, *Correspondencia*. T. 1.

instalarse definitivamente en su tierra y dedicarse a una labor intelectual altamente productiva, principalmente como novelista. Los tiempos ya eran otros y escribir en las postrimerías decimonónicas envolvía ideas distintas de las de la mitad del siglo, porque el mundo estaba cambiando. Otra explicación dada por Valera para el hecho de escribir mucho tiempo después había sido debido a consideraciones personales, pues planteaba que no quería molestar a los que estaban involucrados en los hechos de su obra. Así, había empleado los procedimientos narrativos del *roman a clef*, pero conservando algunos rasgos bibliográficos que han sido identificados por sus críticos.

Sin embargo, la mirada del novelista “exiliado” implicaba la conciencia de dos civilizaciones. La suya y la del país compuesto de etnias distintas y que se estaba construyendo delante de sus ojos. Por supuesto, no podemos olvidar que esta dicotomía no es una cosa estática, incluso para el siglo XIX. La cultura española no era homogénea, ya que tenía componentes de distintas civilizaciones en sus cimientos y lo mismo pasaba con la naciente cultura brasileña. Plantear casilleros o generalizaciones cómodas compromete los juicios críticos y según Said se pierde lo principal. Lo mejor, nos indica este estudioso, es adoptar una posición inicial y tener como perspectiva una mirada más integradora y ver las culturas como un enorme todo, cuya existencia podemos sentir e intuir⁷. Valera en cierta medida tuvo la capacidad de sentir e intuir sobre los distintos matices culturales de Brasil. Sabemos que en sus cartas a su amigo y maestro Serafín Estébanez Calderón, Valera practicaba la escritura y pulía su estilo. El costumbrismo en las escenas descritas para su confidente nos dan un parámetro de cómo posteriormente las empleará en su novela. Sin embargo, este quehacer de la escritura le permitía comprender otras culturas, como por ejemplo el reconocimiento del componente poético en las músicas de los esclavos negros presente en *Genio y figura*:

Figurémonos que hay en una pipa una solera de vino generoso, muy exquisito y rancio; que se reparte la solera entre tres vinicultores, y que cada uno de ellos alina su vino y le da valor con el vino exquisito que en su parte de la solera le ha tocado. Los tres vinos tendrán distintas cualidades, pero habrá en los tres algo de común y de idéntico, precisamente en lo de más valer y en lo más sustancioso. Así encuentro yo que en las guajiras y en otros cantares y músicas de la

⁷ EDWARD W. SAID, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, Companhia das Letras, São Paulo, 2003, p. 325.

isla de Cuba, en los de los *ministrels* de los Estados Unidos y en los cantos y bailes populares del Brasil, hay un fondo idéntico que les da singular carácter, y que proviene de la inspiración musical de la raza camítica⁸.

El status de viajero le consentía que rompiera las barreras y fronteras culturales, puesto que en el fragmento anterior Valera muestra su conocimiento de tres sitios distintos y pudo incluso proponer que la musicalidad de los negros no se pierde y sí lo contrario. Ser un trotamundos le facilitó esta postura, es decir, era un viajero. El viajero es una persona que pertenece a una grupo que se siente cómodo en cualquier sitio, conforme plantea Said: “La imagen del viajero no depende del poder, pero del movimiento, de una disposición de irse a mundos distintos, emplear distintos idiomas y comprender una variedad de disfraces, máscaras y retóricas”⁹. El cronotopos de las otras obras de Valera se ubica principalmente en Andalucía, cosa que no ocurre en *Genio y figura*. El hecho de trasladarse a otros pueblos sacará el escritor de su lugar y con ello atravesará territorios, abandonando sus antiguas posiciones fijas. Por lo tanto, plantear cuál es el lugar de enunciación del polígrafo Valera, es principiar por un sendero lleno de escollos, ya que sus cartas y ensayos están escritos bajo las incertidumbres de sus oscilaciones pendulares. Hay que hacer hincapié en la cuestión que estamos analizando, los (contra)puntos de su iberoamericanismo, no con el sentido de sugerir una homogeneización, sino destacar la diversidad de la novelística valeriana, y, a sabiendas de que el esencialismo de una nueva iberia era una identidad nacional del autor y su proyecto intelectual, como atestiguan gran parte de sus escritos.

En *Genio y figura* tenemos la presencia de un diplomático portugués, el vizconde de Goivo-Formoso, que transita en el mismo lugar de enunciación del narrador-protagonista para acompañar la vida de Rafaela, dama que tuvo intimidad con ambos. El enredo de la obra se desarrolla a partir de la defensa de una hipótesis de su amigo aplicada a la conducta de Rafaela: *genio y figura, hasta la sepultura*. El comportamiento de Rafaela afrontaba la moral de la época victoriana, pues se preocupaba por su marido, pero tenía relaciones con varios amantes que también eran cuidados por ella. Es claro que esta defensa será el principal *leitmotiv* de la obra, pero constatamos que a lo largo de la experiencia brasileña

⁸ JUAN VALERA, *Genio y figura*, PML Ediciones, Madrid, 1995, p. 23.

⁹ E. W. SAID, *op. cit.*, p. 207.

adquiere matices peculiares. La aparición de Rafaela cambia el rumbo de la vida de varios personajes a través de la seducción. Ella con el poder de la seducción desviará del camino de la barbarie del Nuevo Mundo hacia la civilización europea.

Las acciones de Rafaela pueden ser analizadas por una lectura en contrapunto, conforme ha propuesto Said en su comentario¹⁰ sobre las obras de escritores que con sus narrativas han reforzado la dominación imperial. Cultura e imperio serían para este estudioso dos conceptos que caminarían juntos y estarían enlazados, como corrobora su comentario crítico de las obras de Conrad, Kipling, entre otros. Valera ha vivido en la época de los grandes imperios europeos, pero su país ya estaba en la periferia del capitalismo. El desastre de 1898 remató las últimas posesiones de España para Estados Unidos. Este hecho de cierta forma hizo con que los pueblos hispanoamericanos volvieran su mirada para su antigua metrópoli para rechazar el nuevo agresor de turno. En el campo intelectual podemos subrayar el rol que desempeñó Valera sobre la recepción crítica de Rubén Darío y del Modernismo en España. El diálogo intercultural iba a reflejar en su praxis de intelectual cosmopolita. Este hecho clave del cosmopolitismo o como nos sugiere Said, la “mundanité”, es decir, el gusto por la vida mundana, le había facilitado la faena de observador que se desplaza y echa luces en los recovecos, como ya hemos visto anteriormente en la valoración de las culturas de los distintos pueblos que vivían en Brasil. Por supuesto, que la mirada valeriana estaba cargada de toda herencia cultural española y este hecho va a hacer que los juicios a veces fuesen inconstantes.

Volviendo al texto, notamos que la generosidad se expande en la descripción de la sociedad que se le presenta, pero no de modo a exagerar sus bellezas adánicas o lo opuesto: ver sólo los defectos. El entorno es compaginado: “Hace ya muchos años, el vizconde y yo, jóvenes entonces ambos, vivíamos en la hermosa ciudad de Río de Janeiro, capital del Brasil, de la que estábamos encantados y se nos antojaba un paraíso, a pesar de ciertas faltas y aun sobras”¹¹. Si las bellezas naturales son indiscutibles, los topónimos que les nombran no son justos para el ex-poeta, es decir, *le mot* usada estaba lejos de captar los fragmentos de la realidad que se le ofrecían para sus ojos sensuales.

Ojos que también estaban atentos para otras bellezas naturales, sobre todo volcados “donjuaneadamente” para todas las mujeres, pero delante

¹⁰ E. W. SAID, *Cultura e imperialismo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.

¹¹ JUAN VALERA, *op. cit.*, p. 15.

de las españolas había mucho más que la simple satisfacción de la libido: “La afición decidida a las españolitas era entonces el más pronunciado síntoma y el más elocuente indicio de la posible unión ibérica”¹². En el banquete sexual la confitura principal del plato servido era el iberoamericanismo travestido de mujer. La seductora Rafaela es la española que seduce a todos para luego apartarles del camino y encaminar para otro rumbo. Su trayectoria de éxito empieza por la seducción del rico don Joaquín, nuevo potentado tacaño que se enamora y se convierte totalmente a la civilización y pasa incluso a ser uno de sus voceros más sinceros. La maestra influye sobre su viejo alumno de modo “decente y docentemente” según el envidioso narrador que a pesar de ser un “janota” (rastacueros) también se sometería con inmenso gusto y provecho a este dulce cambio bajo la atenta dirección de esta Beatrice:

Pero Rafaela era insaciable en su anhelo de perfección, y, deseosa de que don Joaquín estuviese, no sólo aseado, sino *chic*, y cómo ella le decía hablando en portugués, *muito tafulo o casquilho*, hizo que le tomasen las medidas y escribió a París y Londres encargándole ropa que no tardaron en enviarle¹³.

El deseo vehemente de Rafaela es “insaciable”, o sea, la búsqueda de la perfección acompaña sus acciones pedagógicas y el resultado final de su labor es el cambio comentado irónicamente por el narrador:

En resolución, y para no cansar más a mis lectores, diré que antes de cumplirse el año de conocerse y tratarse don Joaquín y la bella Rafaela, el, con asombro general de sus compatriotas, parecía un hombre nuevo: era como la oruga, asquerosa y fea durante el período de nutrición y crecimiento, que por milagroso misterio de Amor, y para que se cumplan sus altos fines, transforma la mencionada deidad en brillante y pintada mariposa (*id.*).

Rafaela, “la generosa”, emplea una cantidad variada de técnicas, incluso sexuales, para enseñar sus valores. Pero, no tiene éxito inicialmente en el episodio del gaucho Pedro Lobo, que, seguro de sus convicciones, no se deja captar. El epígono de Rosas propone su manera de ser y los dos sólo tienen paz cuando pasean o durante sus citas amorosas. La fuerza física no es necesaria para doblar el gaucho: la

¹² *Ibid.*, p. 21.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

ciudad tiene otros procedimientos muy eficaces. Además de la seducción por los atractivos corporales, está la ayuda del vocero mariposa, ya que tras la transformación don Joaquín pasa también a adoptar el discurso de la conciliación. Ahora pacifica los ánimos entre los “europeos” y los latinoamericanos al destacar los aspectos positivos de ambos y sugerir otro camino:

Así, pues, hija mía, tú y el señor don Pedro Lobo debéis empezar por dar el ejemplo, y tú como representante de Europa y singularmente de España, y él, como si fuera el propio genio de América, lejos de pelearos y maltrataros con insultantes recriminaciones, debéis formar estrecha alianza fraterna y ser clarísimo espejo de amistad y de concordia (p. 58).

El proyecto de la unión ibérica es presentado y se extiende para agregar también a los vecinos de Brasil. Sabemos que los hechos históricos de la época en que fue escrita la novela tornan la propuesta coherente. El momento delicado por que pasaba España tras su derrota frente a Estados Unidos y el inicio de la política del *big stick* que ya empezaba a molestar a los vecinos hispanoamericanos. Otro ejemplo en el texto que capta este instante y que es también como un banquete literario es el de como se hacían las comidas, ya que es un “cocinero cosmopolita” que va a mezclar los distintos ingredientes procedentes de Europa y de Brasil y que van a resultar en exquisitos “quitutes”:

El cocinero de los señores Figueiredo era cosmopolita en su arte, poseyendo el de la clásica cocina francesa y lo más selecto de la antigua y hoy degenerada cocina española. Se pintaba solo además para confeccionar guisos y acepipes a la brasileña y para preparar ciertas legumbres del país, como palmito y *quinzombó*, haciendo deliciosos *quitutes*, según en Río de Janeiro se llaman (p. 36).

Decir que la cocina española era “degenerada” involucra una crítica al estado por que pasaba su país, pero sabiendo que ya hubo una edad de oro de esta cocina. Este planteamiento por parte del narrador-protagonista subraya su innovación e incluso hasta una cierta modernidad. La relación entre el dominador y el colonizado deja de ser asimétrica y pasa para una nueva etapa en este momento. El hecho de estar en contacto con diferentes culturas en una período de la historia cuajado de prejuicios sobre la inferioridad de los pueblos no europeos se destaca en la obra de un escritor polígrafo tan polémico como Valera, pero que

debido a la generosidad de su “mundanité” pudo proponer cuestiones pertinentes y discutidas en la contemporaneidad. La praxis sugerida por el cocinero cosmopolita corresponde a lo mejor que había sido planteado por el escritor, pues algunos de sus escritos también reflejaban algunas posiciones cargadas de puntos de vista negativos sobre la inferioridad de los pueblos sometidos al dominio de Europa, es decir, el autor apenas proponía un avance para luego volver para posiciones conservadoras más confortables. Sus idiosincrasias de hijo de una familia noble y miembro del *establishment* le ponían en el lugar inicial. Sin embargo, al enunciar estas innovaciones, no perdía el carácter moderno para su tiempo.

La preocupación que tenía Rafaela de vestir a don Joaquín de acuerdo con las modas europeas también es semejante a lo descrito en una de las cartas de Valera. En sendos registros el componente de remedo presente en la cultura brasileña se destaca ante el escritor como una cosa singular e insólita. La dependencia cultural configura la presencia de conceptos ajenos insertos en un otro medio. Estas ideas alejadas de su contexto original yuxtapuestas a una sociedad patriarcal basada en el sistema de la explotación de la esclavitud engendraban distorsiones apercebidas de modo irónico, pues como hemos visto antes, Rafaela logra a cambiar un pordiosero tacaño en una “pintada mariposa”. En la carta, narra el episodio del uso del “frac” por el criado gallego en la comida ofrecida por el ministro don José Delavat a su suegro. El criado gallego en un intento de “civilizarse” se había puesto un frac para servir la comida, pero era una comida “casera”. Hay en este fragmento la “impostura” del frac que sobresale de manera rotunda y donde la risa alegre cobra sus derechos:

...[el suegro] Y apenas entró en el comedor, y vio al criado enfracuetado, se enfureció de manera que daba miedo verle, y comenzó a decir a don José que estaba loco, y que un hombre de juicio no consentiría de diario aquellos fracs y pelendengues... Éste concedió a duras penas que en un gran convite estaba bien que los criados fuesen de frac; pero en comida casera, el frac era una *impostura*, y que nada del mundo se haría él cómplice de los impostores¹⁴.

El “frac” fuera del contexto a que está destinado se vuelve una “impostura”. Es interesante observar que este episodio para Valera no tiene el significado que ha adquirido hoy en día. Para él, las “imposturas”

¹⁴ JOSÉ LUIS GARCÍA MARTÍN (coord.), *Juan Valera-Cartas a Estébanez Calderón (1851-1858)*, Libros del Peixe, Gijón, 1996, p. 88.

eran “posturas” civilizadas que no debían ser rechazadas por los brasileños. Según el escritor, ni todos eran “gente ordinaria” y habían personas que podían ser “pulidas”:

...No vaya a creer usted por esto que aquí la gente es ordinaria, y que lo es en todo y para todo. Personas hay, en particular del sexo femenino, que son elegantísimas, ya por instinto natural, ya porque los diplomáticos las han desbastado, barnizado y puesto en limpio. Y entre estas mujeres de que hablo, hay una que la echaría yo a pelear con las más pulidas de Europa, porque no sólo es cortesana en el vestir y en los modales, sino que toca y se encumbra a lo científico y sublime, como otra nueva Aspasia...¹⁵.

Tras su permanencia en Brasil, Rafaela seguirá sus aventuras en la ciudad más cosmopolita: París. Allá se quedará con varios recuerdos de su experiencia brasileña que irán a persistir y mantener su fuerza. El contacto intercultural había sido decisivo y se apostaba todas las fichas que ello ayudaría a la decadente Europa a recuperar su camino a partir de la superación de las mezquinas nacionalidades para hablar una lengua común a todos: “no se habla aquí de los españoles, portugueses y americanos, porque estos eran muchos y formaban la gran mayoría de tan híbrida asamblea”¹⁶. Una posición como la que ha sido citada corrobora que Valera también participaba del “gran juego” de Kipling, pero considerando los demás pueblos que hacían parte de la historia de España en igualdades de condiciones en la “Babel” europea. Las ideas de Gobineau y otros defensores de la superioridad blanca no se verifican en la novela valeriana y lo que el escritor español planteaba era muy avanzado para su tiempo, puesto que no hay un punto de observación neutro cuando están en contacto varias culturas, principalmente en las relaciones entre potencias imperiales y no imperiales.

A modo de colofón, hemos constatado que la praxis de Juan Valera como escritor fue complementada por su experiencia brasileña. Es cierto que el ambiente geográfico donde se desarrolla su novela trae a discusión una realidad distinta de la europea. La antigua geografía ya empezaba a derrumbarse con la entrada de un país con una formación multirracial que no podía ser más soslayada. Además no se puede olvidar que la inmersión en un mundo construido por la yuxtaposición de ideas de otro contextos le da la capacidad de discernir algunas “imposturas”. Juan

¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶ JUAN VALERA, *op. cit.*, p. 123.

Valera había logrado entender la distinción entre lo real y la ficción al manejar una escritura de vena picaresca y humorística. El material recogido en sus misivas y el entrenamiento con la escrita le habían permitido proponer un rumbo en su ficción que se desplazó de Andalucía para el Nuevo Mundo.

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO

Universidad Federal do Paraná

EL DISCURSO AMBIGUO EN *EL DIARIO DE HAMLET GARCÍA* DE PAULINO MASIP

Con motivo del sesenta centenario del exilio republicano, hace apenas cinco años, comenzó la seria reivindicación de muchos autores injustamente olvidados. Uno de ellos es Paulino Masip (1899-1963), de quien sólo conocíamos su obra maestra, *El diario de Hamlet García*, publicada en México en 1944, no reeditada en España hasta finales de los años ochenta y apenas mencionada por los pocos estudiosos que hasta entonces se habían ocupado de este importante capítulo de la historia de la literatura hispánica. Estas menciones resultaban, además, llamativas, por el contraste entre su parquedad y las superlativas valorizaciones que dedicaban a un texto tan poco conocido¹.

Ahora contamos ya con dos reediciones de la novela y algunas de los cuentos, además de cierto número –todavía insuficiente– de trabajos críticos. Pero queda aún mucho que decir de una gran novela, donde profundidad ontológica y sentido histórico enlazan con un humor de corte chaplinesco, a la vez distanciador y entrañable, humanizado por su misma deshumanización.

Se distingue de las innumerables narraciones que tienen como fondo la Guerra Civil española por la originalidad de su enfoque. Hamlet García, de profesión “metafísico ambulante”, anota en su diario unos hechos que vienen a turbar su universo, situado más allá de las nubes. No comprende en absoluto lo que está pasando a su alrededor y sólo empieza a intuirlo cuando se ve en la calle, rodeado de un pueblo

¹ JOSÉ R. MARRA-LÓPEZ, el primero en España que se ocupó de ofrecer un panorama sobre la novela del exilio republicano, a pesar de mencionar al autor de pasada, entre otros nombres, califica nuestro texto como “una interesante novela sobre la guerra” (*Narrativa española fuera de España. 1939-1961*, Guadarrama, Madrid, 1962, p. 517). Poco después, se preguntaba EUGENIO GARCÍA DE NORA “si, libro a libro, hay alguno de los de tema bélico español que supere en hondura de interpretación o en calidades literarias *El diario de Hamlet García*” (*La novela española contemporánea. 1936-1967*, Gredos, Madrid, 1970, t. 3, p. 31). SANTOS SANZ VILLANUEVA va más lejos, asegurando que se trata de “uno de los mejores libros de todo el exilio” (*El exilio español de 1939*, ed. J. L. Abellán, Taurus, Madrid, 1977, t. 4, p. 166). Y en esta misma línea se expresan casi todos los estudiosos de la novela del exilio.

enfrecido que pide armas. La única anotación del 17 de julio, víspera de la rebelión militar, es “hoy ha hecho mucho calor”.

Al comienzo de la guerra, Hamlet acaba de superar el único problema planteado en su vida privada que, aunque compartida con una Ofelia, tiene más de García que de Hamlet. Su mujer le ha engañado con Claudio, el dependiente de la tienda de ultramarinos, produciéndole un dolor de índole inusitada:

La certeza del engaño no me ha conmovido metafísicamente, pero me ha producido un gran estupor físico. Me duelen todos los huesos como si me hubiera caído de un andamio. Ningún dolor más de orden espiritual que el que me abrumba y sus primeros reflejos en mi ser son agujetas. ¡Qué sarcasmo!... Si el aforismo cartesiano es verdadero, yo no existo, puesto que no pienso. Podría plantearme esta disyuntiva: ¿Me engaña mi mujer o sufro un ataque de reuma? (pp. 54-55)².

Superada la crisis matrimonial, Ofelia marcha de vacaciones con los niños y la guerra sorprende a Hamlet solo con la criada, que pronto lo abandonará también por seguir al frente a ese mismo Claudio, causante de la crisis. En su soledad, el filósofo se mezcla con el mundo circundante, que hasta entonces habla ignorado: con una familia antes idílica, que se va resquebrajando por las diferentes actitudes de sus miembros frente a la guerra; con la prostituta Adela, que se declara en huelga la noche del asalto al Cuartel de la Montaña; con el primo de su mujer, militar oportunista; con su alumno Daniel, ahora oficial en el frente republicano, y con los hombres y mujeres que pueblan las calles madrileñas y que antes parecía no haber visto.

Su joven alumna Eloísa, hija de un hombre de negocios, a quien los acontecimientos sorprenden en la otra zona, le pide refugio. Y Hamlet se va enamorando inconscientemente, con un amor que de paternal pasa a erótico y de erótico a universal, todo ello en su interior, sin que llegue a perturbar la relación inicial. Al final, Eloísa muere en un bombardeo, aunque no hay una referencia explícita al hecho. En su última anotación, Hamlet escucha las sirenas mientras la joven se encuentra en la calle. Después, interviene el supuesto editor del diario, concluyendo así la novela:

² Las citas remiten a la primera edición española, con prólogo de Pablo Corbalán, Anthropos, Barcelona, 1987.

*(Nota del editor. Aquí termina el diario de Hamlet García. Varios días después de escritas sus últimas palabras, una ambulancia lo recogió, mal herido, en el Parque del Oeste. Lo llevaron a un hospital. Deliraba: “¡He parido una niña muerta... Se llamaba Eloisa!” Tardó mucho tiempo en sanar. Pero no murió. Por ahí anda...)*³.

Ya el punto de enfoque resulta paradójico: la guerra, figura de la pasión, es comentada por un ente todo razón, que acabará perdiéndolas (las dos: la razón y la guerra). Y este primer componente irónico ofrece al lector, también paradójicamente, un análisis más patético y profundo de este capítulo de la historia española que los que pueden leerse en otros textos cuyo narrador se identifica con los hechos narrados.

Hamlet García vive en las nubes, sumido en perpetuas dudas abstractas, hasta que la contemplación de los horrores de la guerra va conduciéndole lentamente a una postura más vital. Esta nueva vitalidad no puede, sin embargo, dejar de ser filosófica, dada su dedicación exhaustiva a la ciencia del pensamiento. De ahí que la filosofía de la perpetua duda, heredada con su nombre, derive en la dialéctica del más vital de todos los filósofos, Pedro Abelardo. No me atrevo a afirmar, ni siquiera a suponer, que Masip conociera en profundidad la obra del filósofo francés medieval⁴. Pero no hay duda de su interés por la filosofía, que debió cultivar en la medida de su afición. Ya el hecho de crear en su figura principal a un filósofo y hacerlo actuar y pensar consecuentemente, indica un conocimiento muy respetable para quien no pasó de los estudios de Magisterio. En todo caso, es innegable el contenido filosófico de toda su obra, contenido que nuestro autor privilegiaba en todas las

³ Las intromisiones del editor —sólo dos en toda la novela— aparecen transcritas en cursiva.

⁴ Precisamente Masip comenzó a publicar, en 1932, una serie de artículos titulados “Historias de amor” para la revista *Estampa*, fundada por él mismo en 1928. (Cf. MANUEL DE LAS RIVAS, “Paulino Masip y la novela popular: *Historias de amor*”, en *Sesenta años después. Cultura, historia y literatura del Exilio Republicano Español de 1939*, Universidad de La Rioja, 2001, pp. 197-225). Una vez en México, completó la serie y la publicó en 1943, un año antes que la novela que estamos tratando. Y resulta curioso que, hablando de parejas históricas, olvide a la más conocida de todas. Quizás el hecho de omitirla se deba al carácter de la serie, cuyo título es irónico, pues más bien merecería llamarse “Historias de desamor” por la falta de comunicación que caracteriza a todas las parejas presentadas. Pero cabe imaginar que investigó en la materia y quizás leyera las cartas, tantas veces editadas en varias lenguas.

facetas del arte. En cierta necrológica dedicada al caricaturista Luis Bagaría, publicada en 1940, escribe:

¿Necesita el dibujante, cuando se planta en medio de la vida, con su papel y su lápiz, estar sostenido por una noción filosófica o puede pasarse sin ella? Se ha discutido y seguirá siendo discutible, seguramente; pero parece cierto que el caricaturista que posea una noción central filosófica, estará mejor dotado que el desposeído de ella, aunque disponga de otras cualidades de apariencia deslumbrante⁵.

La filosofía abelardiana se caracteriza por sus continuas vacilaciones y por oponerse a la vez a doctrinas contrarias, lo que, según afirma con razón José Ferrater Mora, “enriquece... su pensamiento, pero hace imposible explicarlo de un modo simplificado”⁶. A pesar de seguir la línea de los escolásticos, Abelardo aplicaba la dialéctica a las cosas divinas, es decir, la ampliaba a método universal. Y esa universalidad va a presidir, según avanza nuestra novela, la dialéctica de su protagonista. No es, por tanto, casual que su joven discípula se llame Eloísa.

Como han observado todos los estudiosos que se han acercado al tema, el diálogo intertextual que nuestro héroe mantiene con la figura shakesperiana que le da nombre resulta ambiguo⁷. Y ello no sólo por su

⁵ “Bagaría ha muerto”, *Romance*, 12 (agosto de 1940), p. 5. Citado por ANNA CABALLÉ, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, Eds. del Mall, Barcelona, 1987, p. 42.

⁶ JOSÉ FERRATER MORA, *Diccionario de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, s.v. “Abelardo, Pedro”, pp. 14-16.

⁷ No voy a profundizar en la presencia intertextual del texto shakespeariano, por ser tema desarrollado en la mayoría de los estudios de que disponemos. Cf., por ejemplo, EUGENIO GARCÍA DE NORA, *op. cit.*, o GONZALO SOBEJANO, *La novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Prensa Española, Madrid, 1975. Por lo que se refiere a la ambigüedad del nombre, JUAN RODRÍGUEZ lo califica de “oximorónico”, dado que en él conjugan “la grandeza de Hamlet, emblema de la duda intelectual..., frente a la vulgaridad de García, que simboliza la faceta terrenal del personaje” (“El *Diario de Hamlet García* en la narrativa de Paulino Masip”, en *Sesenta años después. Cultura, historia y literatura del Exilio Republicano Español de 1939*, Universidad de Jaén, 2002, pp. 241-264). En otro sentido lo enfoca MIGUEL ÁNGEL MURO: “El nombre del protagonista (adelantado al título en un acto ostensivo) es altamente significativo y anticipador de complejidad. Por clara intertextualidad remite con el nombre al prototipo literario de la duda y la crisis; con el apellido (decididamente común, español) se hace colisionar lo literario con lo *real*, lo elevado con lo a ras de suelo” (“La caracterización de un personaje complejo: el Hamlet García de

apellido, sino como ya he señalado, porque a éste y no al nombre corresponde su vida privada, en especial en lo que se refiere a su mujer, mencionada así en el primer párrafo:

Si tuve Ofelia, como casé con ella, dejó de serlo porque la hice madre y se convirtió en doña Ofelia, aficionada al agua de los ríos cuando le faltan las densas y saladas del mar, pero no para ahogarse en ellas, aventura romántica que, si le tentó algún día, ya no le tienta (p. 19).

Ambigua es también la función intertextual desempeñada por el filósofo francés, considerado como el primero en la Edad Media que encarnó “la filosofía en su libertad y en su significado humano”⁸. Como nuestro Hamlet, virgen antes de su matrimonio y cumpliendo después con su mujer en lo estrictamente necesario, Abelardo, según él mismo afirma, había vivido su juventud ajeno a ciertas necesidades vitales. En su *Historia calamitatum*, confesión dirigida a un amigo, probablemente imaginario, advierte, antes de comenzar la historia de sus famosos amores:

De estas dos cosas quiero informarte puntualmente —antes de que lleguen a tus oídos de otro modo— y en su debido orden. Siempre me mantuve alejado de la inmundicia de prostitutas. Evité igualmente el trato y frecuencia de las mujeres nobles en aras de mi entrega al estudio. Tampoco sabía gran cosa de las conversaciones mundanas. La mala fortuna —según dicen— me deparó una ocasión más fácil para derribarme del pedestal de mi gloria. Fue la ocasión que hizo suya la divina piedad para atraer así al humillado más soberbio, olvidado de la gracia divina⁹.

Sabido es el precio que Abelardo tuvo que pagar por su “humanización”: el tío de Eloísa lo mandó castrar mientras dormía, y la pareja, renunciando a los placeres terrenales, entró en religión, convirtiendo su relación en el intercambio de ideas que leemos en sus cartas.

Paulino Masip”, en *Sesenta años después. Cultura, historia y literatura del Exilio Republicano Español de 1939* [La Rioja], pp. 301-312).

⁸ NICOLA ABBAGNANO, *Historia de la filosofía*, t. 1, p. 346. (Citado por Pedro R. Santidrián, en su Introducción a *Cartas de Abelardo y Eloísa*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 12).

⁹ PIERRE ABÉLARD, *Historia calamitatum*, en *Cartas de Abelardo y Eloísa*, p. 47.

Como en el caso anterior, la figura que encarna el hipotexto aparece ironizada en nuestra novela. Los impulsos vitales despertados por una joven de la misma edad que la que costó la virilidad a Abelardo –también su discípula–, se transforman en amor universal, cuando Hamlet, en un acto de renuncia voluntaria, se castra a sí mismo mentalmente. Eloísa, muerta de miedo y de frío durante un bombardeo, se mete en su cama y se duerme abrazada a él, que tiene que luchar duramente contra su natural instinto:

Su brazo aprieta mi cuello: el mío aprieta su cabeza. Sus pies han recobrado el calor y ya no sé dónde terminan los míos y empiezan los suyos... Estamos solos... ¡Nadie me pedirá cuentas! Mi ansiedad llega al paroxismo... Y de pronto se rompe como una copa de cristal que se resquebraja sola. Un chasquido, crac, imperceptible para quien no sea la copa y ésta ha perdido su timbre y su temple. Así dentro de mí. Una suave paz entra en mi alma por su hendidura. Mis labios buscan la frente de Eloísa, se pegan a ella y rompo a llorar dulcemente... (p. 324).

El imperceptible “crac” de la copa es la imagen poética de la autoastración mental de Hamlet, que seguirá durmiendo algunas noches con Eloísa, sin necesidad de luchar contra sus instintos. De hecho, admite que la joven se enamora de Daniel, a quien sigue viendo con la simpatía de antes, simpatía que contrasta con su actitud ambigua frente al amante de su mujer, a quien como filósofo disculpa y como marido se siente obligado a odiar, e incluso a matar, por un cierto atavismo que lo mantiene dentro del discurso social.

La conversión de dialéctica especulativa y dual a dialéctica vital y universal se articula a través de “tres respuestas” que, tras una breve autopresentación del protagonista, dan título al segundo capítulo de la historia, y que se revelarán metáforas del discurso ontológico que subyace en el nivel más profundo del texto. Más que de respuestas, se trata de reflexiones sobre tres vivencias, cuya importancia viene señalada en el plano de la expresión, por medio de títulos que anteceden a cada anécdota: “el tranvía”, “la corrida de toros”, y “el parto”.

Por una herida recibida en el tranvía, Hamlet tiene por primera vez conciencia de su cuerpo, hasta entonces ignorado:

Al levantarme, hoy de la cama me he puesto desnudo, absolutamente desnudo, en cueros vivos, como se dice, delante del espejo del

armario. Después de lo de ayer me considero en deuda con mi cuerpo y, además, me asusta la idea de que algún día pueda vengarse de mi desdén. No recuerdo haberme visto nunca desnudo, así, de arriba a abajo, de bulto, en volumen y proyección panorámica, y, menos aún, haberme mirado con delectación amorosa y agradecida... El grito primitivo de la carne sin velos me repelía profundamente. Hoy pienso que, acaso, esta repulsión era simple miedo a la verdad (p. 29).

La corrida de toros, metáfora a la vez erótica y polémica, oxímoron de amor y guerra, de atracción y repulsión, se presenta a continuación en una alucinante imagen:

A partir de aquí comenzó el extraordinario combate. Hombre y bestia, bestia y hombre, pues ambos formaban un círculo que por definición no tiene principio ni fin, locos de furor y de horror, frenéticos de sangre, enfebrecidos de pasión indefinible, se perseguían, se abrazaban, el choque de sus dos ansias contrarias los repelía, volvían a encontrarse juntos, pegados, confundidos hasta el punto que, entornando ligeramente los párpados, podía creérseles un solo animal monstruo con alga de centauro y algo de aquel dragón del que dice Shakespeare que tiene cuatro piernas, cuatro brazos, dos cabezas y dos espaldas. Había, con efecto, reminiscencias de cópula sexual en aquella suma de dos seres tan disímiles y, más claras aún, traídas por el torbellino giratorio, reminiscencias de coro de brujas en trance de hechizo bárbaro (pp. 36-37).

Me pregunto si no tiene presente cierta pintura de José Moreno Villa, también exiliado en México, titulada *Hombre, mujer y toro* y fechada en 1937, es decir, en plena guerra. El grabado representa los cuerpos desnudos de una pareja formando una extraña unidad, en la que sus respectivos brazos y piernas parecen continuarse. Al fondo, el toro¹⁰. La impresión que produce es muy similar a la del párrafo citado.

Por fin, el parto es el término complejo que abarca todos los significados: amor y lucha, vida y muerte, creación y vacío. El texto enlaza estos dos acontecimientos y el narrador reafirma su interdependencia:

¹⁰ JOSÉ MORENO VILLA, *Hombre, mujer y toro*, 1937, grabado al humo, 26,5 x 22cm. Colección particular, Valencia. Reproducido en *Letras del Exilio. México 1939-1949. Biblioteca del Ateneo Español de México*, Universitat de València, València, 1999, p. 16.

El recuerdo de la plaza de toros no me ha dejado dormir. Su recuerdo se ha unido a otro que se ha puesto a tomar forma al conjuro de aquél, con gran sorpresa mía al principio, porque no podía ver la relación que existía entre ambos. A fuerza de confrontarlos la he visto y muy claramente. El segundo recuerdo se refiere a un parto, más exacto, al parto de mi primer hijo.

Yo he parido. A mi primer hijo lo he parido yo... Era una angustia de faltarme el aire, pero no porque se enrareciera el de la alcoba, sino porque yo había comenzado a caminar y me iba lejos, lejos, desandando siglos de historia humana y a medida que andaba la atmósfera se hacía más simple, se clarificaba, quedaba reducida a sus elementos esenciales. Ofelia venía conmigo y la montaña que fingía su vientre bajo las ropas de la cama también porque era justamente el viento de esa montaña, monstruosa y prodigiosa, el que nos empujaba a todos. ¡Qué cúmulo de sensaciones contradictorias! A la vez que yo volaba sobre los huesos de cientos de miles de generaciones pasadas, crecía dentro de la alcoba el nivel de la marea angustiosa. ¡Ya me tenía cogidos los pies, ya me atenazaba las rodillas, ya me ha puesto cadenas en los muslos, y cinturón de hierro en los riñones, ahora grapas en el tórax a la altura del corazón, ahora argolla en la garganta! Había algo de Prometeo en mí, un Prometeo condenado por rebelión a sufrir desgarraduras crueles en sus entrañas (pp. 40-41).

El orden parece perfecto: conocimiento del cuerpo, relación erótica y su resultado, parto. Son los preliminares de la vida. Pero obsérvese que en los tres casos predomina el dolor. El cuerpo lo descubre a través de una herida, el acto sexual se representa en la lucha a muerte entre toro y torero y el parto es una auténtica pesadilla. También en dolor se irá desarrollando la metáfora completa a lo largo de la historia. El cuerpo de Hamlet comienza a manifestarse, en la segunda parte, a la vista de las piernas de la criada y ante el desnudo de la prostituta Adela. Y, en la tercera, la presencia ubicua de Eloísa producirá el apoteosis somático: Hamlet se contempla otra vez en el espejo analizando todos sus rasgos, y observa que sus labios son gruesos, signo de voluptuosidad, según ha leído en alguna parte. Inmediatamente después de la mencionada autocastración mental, descubre que ha sufrido una alucinación: sus labios son como una raya, que apenas se percibe.

Como en la imagen taurina, amor y guerra parecen completarse más que oponerse, cuando Hamlet medita sobre el entusiasmo de cierta joven porque su novio ha marchado al frente:

Los únicos héroes que mi amiguita conoce son los toreros. Por eso imagina que su novio le traerá las orejas de sus enemigos. En el fondo de su corazón femenino el torero era un ideal inasequible; el ebanista una realidad amable, pero mediocre. Ahora el ebanista se ha hecho torero, y la suma colma todas sus ambiciones (p. 181).

Pero, más adelante, sabremos que el presunto “torero” ha muerto. Y ni siquiera ha muerto con la gloria que hubiera deseado su novia, es decir, en medio de la batalla, sino en un prosaico accidente de automóvil.

Por fin, en la penúltima anotación, antes de la muerte de Eloísa, cuerpo, tauromaquia y parto forman en la mente de Hamlet una unidad en la que conviven todas las fuerzas destructivas de la naturaleza humana:

Aquí está la razón de mi silencio. Estoy pariendo. Todos estamos pariendo. La guerra es el parto gigantesco de un útero múltiple y monstruoso. Todos parimos por él y con él. Madrid es la alcoba de una parturienta. Su atmósfera es idéntica. No faltan desgarraduras de carnes, ni gritos de dolor, ni esa sensación de que hemos regresado a los primeros días del mundo, a los remotos primeros días que duraban siglos o segundos —¡quien sabe!—, ni esa evidencia de que todo cuanto ocurre no tiene su raíz en la inteligencia, ni la seguridad de que algo va a hacer igual a nosotros y, a la vez, distinto... Yo no he olvidado nunca aquel anuncio del médico en mi primer parto: “¡Ya se ha roto la bolsa de las aguas!” Entonces no sabía lo que eso significaba y, sin embargo, me sobrecogió. Me hizo pensar en el Diluvio. Ahora lo sé. El 18 de julio a España se le rompió la balsa de las aguas. Sí, esto fue, esto es lo que sucedió. Y comenzó el parto con sus estertores y su marcha bestial hacia atrás, y sus alucinaciones y sus dolores y su quedarnos ateridos de estupor y sus cruentos azares y nuestros mugidos...

Y, efectivamente, para Hamlet la guerra será el parto de una niña muerta, una niña que encarnaba por su frescura e inocencia el origen de la vida, coma lo encarnaba la efervescencia del pueblo madrileño que Hamlet contempla la noche del 18 de julio. Aunque la historia narrada termina a finales del 36, la novela se escribió a principios de los 40, cuando la muerte de aquellas ilusiones ya era un hecho.

Hamlet García se nos presenta, pues, tan ambiguo como su nombre. Por una parte, asume la postura del intelectual encerrado en su torre de marfil, que se niega a tomar parte en un conflicto que afecta a todos.

Cierto personaje lo tacha de “criminal”, por no ser capaz de tomar partido en las disputas políticas de los últimos meses de la República. Pero se trata precisamente del padre de Eloísa, un claro exponente del discurso contrario. Por otra parte, pocos entes literarios resultan tan entrañables como este filósofo, de reflexiones tan deshumanizadas como humanos son sus sentimientos.

Y es que las oposiciones comienzan por enfrentar los dos niveles del texto: enunciado y enunciación. A nivel del enunciado, de la historia narrada, el reconocimiento de la vida conduce a nuestro héroe a contemplar la muerte, o, lo que es peor, a la pesimista constatación de que la vida no tiene más fin que la muerte. Nos enfrentamos aquí a un discurso filosófico de signo destructivo, que, en cierto modo, está apoyando la postura inicial de nuestro héroe. Pero, a nivel de la enunciación, de los procesos comunicativos, se ha producido una transformación, de consecuencias más optimistas. El ente individual que, al principio, sólo era capaz de comunicar consigo mismo, ha pasado a comunicar con un colectivo. Y ello se manifiesta en el uso de los tiempos verbales. Según la conocida teoría de Benveniste, *yo* y *tú* son las únicas /personas/, habida cuenta que se sitúan aquí y ahora; *él* y *ella* son, en cambio, /no personas/, por pertenecer a otro tiempo y a otro espacio¹¹. Pues bien, Hamlet emplea al comienzo el presente sólo cuando se dirige a la segunda persona, que es un desdoblamiento de sí mismo, mientras da cuenta de sus relaciones con los otros en pasado, inmediato, si son vivencias del día—recordemos que se trata de un diario—, pero pasado al fin. Pero nada más comenzar la guerra, cuando relata los hechos de la larguísima noche del 18 de julio, pródiga en encuentros, se expresa en presente, que ya no abandonará en todo el relato. Al incluir a la tercera persona en su aquí y ahora, Hamlet narrador los asimila, ampliando su capacidad de comunicación.

Es decir, que la dialéctica de un solo elemento desdoblado que opera con abstracciones, ha derivado en una dialéctica plural, o más bien, universal, porque afecta no tanto al bando con que narrador (y el texto) simpatizan como a la totalidad del ser humano.

Y este desarrollo de los procesos comunicativos es el gran paso que realiza Masip en relación con su obra anterior. En España, además de innumerables artículos, había publicado algunas de las que después

¹¹ ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, t. 1, pp. 225-285.

agruparía en el volumen *Historias de amor*, ya editado en México, y había estrenado tres obras teatrales: *Dúo*, *La frontera* y *El báculo y el paraguas*.

Obsérvese que en los títulos de todas estas obras destacan dos elementos: una historia de amor tiene dos protagonistas, dos objetos en oposición son el báculo y el paraguas, la frontera divide dos países y el término “duo” no precisa aclaración. En efecto, el tema principal de todas ellas es la comunicación –casi siempre no realizada– entre una pareja¹². Es la puesta en escena de la dialéctica simple, encarnada en dos interlocutores. Respondía, en algún modo, a la literatura de ideas desarrollada en el primer tercio del siglo¹³. Pero la guerra y sus consecuencias dieron un giro a la estética de muchos de los que habían seguido esta línea y de casi todos los que, habiendo dado sus primeros pasos en la *Revista de Occidente*, desarrollaban estéticas de corte orteguiano. Son los conocidos casos de Max Aub, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés o Juan Chabás, por nombrar sólo a los más significativos.

La transformación que se produce en Masip no es tanto de carácter estético como ético, aunque también sea también ética la causa de las transformaciones de sus colegas. Lo que Masip amplía es el campo dialéctico: de la pareja, de la dualidad, pasa a la universalidad. De dos voces, a multitud de voces. Pero lo hace sutilmente a través de una sola voz, cuyo nombre y apellido enlazan dos discursos opuestos. Y esta voz comienza manifestándose desde un estadio anterior al de la pareja, puesto que es el único interlocutor de sí mismo, para, poco a poco, a consecuencia de los efectos de la guerra, ir abriéndose a otros interlocutores, de las más diversas especies.

Como el nombre completo del protagonista, el texto presenta, pues, dos discursos enfrentados: un discurso ontológico integrado a nivel del enunciado, que contempla la vida como camino doloroso hacia la

¹² Este carácter dual de las obras teatrales de Masip se ha visto como una preocupación constante por la relación intersexual, en especial por el matrimonio, y como un estudio del carácter femenino, con resultados más conservadores de lo que cabría esperar en un republicano (VÍCTOR MANUEL IRÚN VOZMEDIANO, “Un acercamiento al teatro de Paulino Masip”, en *Sesenta años después. Cultura, historia y literatura del Exilio Republicano Español de 1939* [La Rioja], pp. 287-299).

¹³ No es casualidad que todos los estudiosos mencionen a Unamuno al tratar la obra de Masip. Véase, en especial, la única monografía dedicada hasta la fecha a nuestro autor: ANNA CABALLÉ, *Sobre la vida y obra de Paulino Masip*, ya citado, y BERNARDO SÁNCHEZ SALAS, “Vida en sombras en torno a Hamlet García”, en *Sesenta años después. Cultura, Historia y Literatura del Exilio Republicano Español de 1939* [La Rioja], pp. 335-348.

muerte, y un discurso ideológico, que propone la solidaridad como vía abierta a la esperanza. Lo que queda de la fusión de ambos es la duda hamletiana, que amplía la participación a cada interlocutor implicado en el acto de lectura.

MARÍA-PAZ YÁÑEZ

Universidad de Zürich

Literatura del exilio

MEMORIA CULTURAL E IDENTIDAD FEMENINA
EN LA NARRATIVA ACTUAL.
DULCE CHACÓN Y ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN

Actualmente vivimos una época de intensa cultura memorialística que se expresa, entre otras cosas, a través de la nueva novela histórica con su mezcla característica de realidad y ficción. Una vez terminada la Transición¹, es decir, desde mediados de los años ochenta, la Guerra Civil, en cuanto “lugar de memoria”² más emblemático para la historia de España en el siglo XX, ocupa un puesto central en la narrativa española³. Así lo demuestran, entre otras, las obras de Antonio Muñoz Molina (*Beatus ille*, 1986), Manuel Vázquez Montalbán (*Autobiografía del general Franco*, 1992), Rafael Chirbes (*La larga marcha*, 1996) o Manuel Rivas (*El lápiz del carpintero*, 1998). Todas estas novelas contribuyen a formar la memoria colectiva⁴; en algunas de ellas incluso se ilustra la transmisión de la memoria comunicativa, oral, de una generación, a la memoria cultural, escrita, de la nación⁵. Últimamente, la perspectiva femenina adquiere una

¹ Véanse JOAN RAMÓN RESINA, *Disremembering dictatorship. The politics of memory in the Spanish transition to democracy*, Rodopi, Amsterdam, 2000; ULRICH WINTER (coord. del dossier): *La renegociación de identidades colectivas en la España democrática, Iberoamericana*, 4 (2004), núm. 13; WALTHER L. BERNECKER, “Democratización, final de las utopías políticas y amnesia histórica”, *Hispanorama*, 2004, núm. 104, 22-28.

² Para este concepto, véase la obra en varios tomos editada por PIERRE NORA, *Les lieux de mémoire*, Gallimard, París, 1984. Así como ULRICH WINTER (ed.), *Totalitarismo, democracia, identidades. Los escabrosos Lugares de Memoria en la literatura y la cultura españolas (1975-2002)*, Vervuert-Iberoamericana, Frankfurt/M.-Madrid, 2004, en prensa.

³ Véanse, por ejemplo, MECHTHILD ALBERT, “La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975”, *Iberoamericana*, 1999, núms. 3/4, 38-63; JORDI GARCÍA, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Edhasa, Barcelona, 2001; HANS-JÖRG NEUSCHÄFER, “Vergangenheitsbewältigung à la española. Über die Konjunktur der neuen Memorialistik und die Problematik ihrer Bewertung”, *Tranvía*, 2002, núm. 64, 28-32.

⁴ Véase ANA LUENGO, *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil en la novela contemporánea*, edition tranvía-Walter Frey, Berlín, 2004.

⁵ Véase MECHTHILD ALBERT, “Oralidad y memoria en la nueva novela histórica”, en Ulrich Winter, *op. cit.*

importancia específica dentro de esta empresa de apropiación y transmisión del pasado⁶, como lo ilustran por ejemplo Rosa Regàs con su novela autobiográfica *Luna lunera* (1999) o Juan Manuel de Prada con su investigación detectivesca sobre la vida y obra de Ana María Martínez Sagi titulada *Las esquinas del aire* (2000)⁷.

A continuación vamos a centrarnos en la última novela de Dulce Chacón (1954-2003), *La voz dormida* (2002), cuyo tema es la memoria histórica de la Guerra Civil, vivida y transmitida por mujeres. Para respetar el hilo conductor del presente congreso que se celebra bajo el lema “Las dos orillas”⁸, vamos a incluir, a título comparativo, dos relatos de la autora mexicana Angelina Muñiz-Huberman, hija de exiliados españoles⁹.

Con su novela documental *La voz dormida*¹⁰ –por lo demás un enorme éxito de ventas– Dulce Chacón contribuye al rescate de una memoria específicamente femenina y en gran parte reprimida o silenciada hasta hoy¹¹. A través de su protagonista Hortensia, la obra constituye en particular un homenaje a la miliciana, personaje característico de la primera fase revolucionaria de la Guerra Civil y altamente controvertido en cuanto mujer armada, fascinante y aborrecida a la vez¹². La suerte de

⁶ Véase MECHTHILD ALBERT, “Zur Bedeutung der weiblichen Memoria im aktuellen Spanischen Roman”, *Hispanorama*, 2004, núm. 104, 12-22. No cabe olvidar, por supuesto, a las autoras que con anterioridad, todavía bajo el franquismo, habían tratado el tema, entre ellas Ana María Matute, Carmen Martín Gaité o Montserrat Roig.

⁷ Véanse los artículos correspondientes en el volumen colectivo publicado por JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA y AUGUSTA LÓPEZ BERNASOCCHI, *Juan Manuel de Prada: De héroes y tempestades*, Verbum, Madrid, 2003.

⁸ A propósito de la actualidad de la memoria en la historiografía y la literatura mexicanas, véanse WALTHER BERNECKER (comp.), *Memoria histórica, análisis del pasado, conciencia colectiva: casos latinoamericanos*, Erlangen, 2003; SEBASTIAN THIES, “La verdadera historia es el olvido”. *Alterität und Poetologie der Memoria in der gegenwärtigen historischen Erzählliteratur Mexikos*, edition tranvía-Walter Frey, Berlin, 2004.

⁹ Aprovecho la ocasión para dar las gracias a Adrián Herrera por haber llamado mi atención sobre esta escritora.

¹⁰ En lo que sigue, las indicaciones de página entre paréntesis se refieren a DULCE CHACÓN, *La voz dormida*, Alfaguara, Madrid, 2002.

¹¹ Véase a este propósito la publicación electrónica de los *Cuadernos Mujer y Cooperativismo*, “El horizonte imprescindible”, www.coceta.com/dptosectorial/dptomujer/cuadernosmujer4/tex...

¹² Véase MECHTHILD ALBERT, “«La Bestia y el Ángel». Imágenes de la mujer en la novela falangista de la Guerra Civil”, en *Las mujeres y la Guerra Civil Española, III Jornadas de estudios monográficos, Salamanca octubre 1989*, Publicaciones

Hortensia y de sus compañeras presas, como ella, en la madrileña cárcel de Las Ventas a principios de los años 40, ilustra la vida de las mujeres españolas entre la República y el Régimen franquista. Las etapas de estas biografías femeninas son: la alfabetización y la nueva conciencia política, la lucha armada en la guerra y en el maquis, la construcción de una infraestructura clandestina, la prisión, la tortura o —como en el caso de Hortensia— la ejecución.

Tal como es característico de la “nueva novela histórica”, esta obra se sitúa entre la realidad y la ficción. En el apéndice, la autora no sólo indica la bibliografía científica de la que se ha servido, sino que menciona también a los testigos de la época que la documentaron y a los que agradece personalmente¹³: “Mi gratitud a todas las personas que me han regalado su historia” (p. 381). Como veremos a continuación, el discurso narrativo de *La voz dormida* está tejido de historias transmitidas, ya sea oralmente, sea por escrito y ligadas, a veces, a algún objeto simbólico. La obra está dedicada a los perdedores —y a las perdedoras— de la Guerra Civil, “A los que se vieron obligados a guardar silencio” y que ahora rompen su silencio¹⁴. Chacón evoca aquella época de silencio angustiado, dominada por el “caudillo del silencio”¹⁵ que imponía a su pueblo un silencio sepulcral mediante el terror físico y psíquico¹⁶. Contra la ley del silencio, las protagonistas de la novela se rebelan a través de la palabra para dar voz a su dolor, a su sufrimiento, a su lucha contra la injusticia. Con vistas a dar posteriormente testimonio, tienen la obligación de sobrevivir a la cárcel —tal es la consigna que Hortensia lega a sus compañeras poco antes de morir ejecutada:

del Instituto de la Mujer, Madrid, 1991, pp. 371-378.

¹³ Agradece en particular a una “cordobesa de ojos azulísimos” (p. 383), a la que identifica como Pepita, hermana de la protagonista Hortensia; respecto al génesis y a la intencionalidad de la novela, véanse las afirmaciones de la autora en la publicación electrónica “Un pueblo sin memoria es un pueblo enfermo”, www.map.es/gobierno/muface/i189/perfil.htm.

¹⁴ En este sentido, el planteamiento de la novela de Dulce Chacón está relacionado directamente con el libro de FERNANDA ROMEU ALFARO, *El silencio roto. Mujeres contra el franquismo*, El Viejo Topo, Barcelona, 2002, que menciona en el apéndice, y con la película homónima de Montxo Armendáriz (2001).

¹⁵ Esta cita de Paul Celan es el epígrafe de la primera parte.

¹⁶ Véanse, por ejemplo, las siguientes citas: “es mejor no hacer preguntas” (p. 17), “es necesario aprender a vivir en silencio” (p. 232), “el miedo a preguntar. Y el miedo a saber” (p. 237).

–Hay que sobrevivir, camaradas. Sólo tenemos esa obligación. Sobrevivir.

–Sobrevivir, sobrevivir, ¿para qué carajo queremos sobrevivir?

–Para contar la historia, Tomasa (p. 122).

Sobrevivir para contar y contar para sobrevivir –la vida de las presas obedece a esta dialéctica, cuya validez está confirmada de manera particularmente dramática por Tomasa. Cuando su amiga Hortensia es ejecutada sin que haya podido despedirse de ella, Tomasa ya no puede guardar el secreto de su vivencia traumatizante y en un largo monólogo cuenta su historia sin que nadie la escuche, pues está aislada en celda individual. Alza su voz en contra del silencio, del olvido, de la locura:

Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. La historia de un dolor antiguo que ahoga el llanto de no haber podido despedirse de Hortensia. Tomasa camina dos pasos al frente, da la vuelta y recorre la celda, otros dos pasos.

Volver.

Llora.

Y cuenta a gritos su historia, para no morir.

Camina y cuenta:

–Yo tenía cuatro hijos, y una nieta (p. 213).

Todos los miembros de su familia, una familia de jornaleros anarquistas extremeños, fueron arrojados al Tajo y matados a tiros por los facciosos, siendo Tomasa la única sobreviviente de la masacre. “Sobrevivir para contarlo”, tal es el cínico comentario del asesino fascista: sobrevivir para contar cómo los “rojos” son tratados por los nacionales. Pero ella invierte la lógica de los opresores y contará el trauma para sobrevivir:

Vivirás para contarlo, le habían dicho los falangistas que empujaron el cadáver de su marido al agua. Vivirás para contarlo, le dijeron, ignorando que sería al contrario. Lo contaría, para sobrevivir (p. 216).

Al despertarse “la voz dormida”, se abre paso al relato rememorante que constituye no sólo un acto de catarsis individual (que permite la labor

de duelo), sino también un acto de resistencia al servicio de la verdad histórica¹⁷.

Pero no sólo la palabra hablada está a la disposición de las mujeres como medio de transmisión y de reflexión, sino también la palabra escrita, y esto no es una trivialidad. La conquista de la escritura por parte de *los*, o, en la mayoría de los casos, *las* analfabetas significa disponer de un arma contra los opresores¹⁸. Al aprender a escribir en 1937, siendo miliciana, Hortensia adquirió la facultad de expresar su propia identidad y de integrarla en un contexto de transmisión. Cuando es encarcelada, su compañero Felipe, padre de su hija que está por nacer, cumple su deseo y le regala un cuaderno azul. La militancia y la reflexión, lo colectivo y lo individual confluyen en una escritura dificultosa, conquistada en un acto de emancipación que corre parejo con la lucha política (p. 191). El primer tomo de su diario se lo dedica a Felipe (que va a morir como maquis, abatido por la Guardia Civil) y el segundo a su hija Tensi, a la que su tía Pepita le va a leer estas memorias, tal como Hortensia se lo pide en su última voluntad (p. 229).

Pepita, que adopta a su sobrina, hará de lectora hasta que Tensi sepa leer¹⁹. Entonces el retrato de Tensi como lectora (p. 355) hará eco con el retrato de Hortensia como escritora (p. 191), complementariedad que subraya la estrecha relación entre madre e hija a través de la palabra escrita. Influida por la lectura emocionante de estos testimonios, Tensi terminará por asumir el legado contenido en los cuadernos: seguirá el ejemplo de sus padres militando en el PCE y llevando adelante la lucha antifranquista. Muy a pesar suyo, Pepita, que no entiende de política, dará

¹⁷ “Grita. Para que despierte su voz, la voz que se negó a repetir la caída de unos cuerpos al agua. Porque contar la historia es recordar la muerte de los suyos. Es verlos morir otra vez.

—A mis hijos también se los llevó el río.

Palabras que estuvieron siempre ahí, al lado, dispuestas. La voz dormida al lado de la boca. La voz que no quiso contar que todos habían muerto.

Llora.

Cuenta” (p. 215).

¹⁸ Este aspecto se tematiza también en *El lápiz del carpintero*, de Manuel Rivas, y en *La buena letra*, de Rafael Chirbes.

¹⁹ Transmitir las palabras ayuda a luchar contra el silencio y a resistir al tiempo: “Quizá el tiempo se mide en palabras. En las palabras que se dicen. Y en las que no se dicen. Pepita lee una y otra vez los diarios de Hortensia. Una y otra vez. Un día y otro. Y un mes. Y otro mes. Pepita cuenta las páginas de los cuadernos azules y las veces que las ha leído para Tensi, mientras Tensi crece” (p. 232).

su bendición a la decisión de su sobrina, entregándole los pendientes de su madre como último legado de ésta, completando así la herencia de la militancia femenina (p. 357).

La tradición de la lucha antifascista por parte de las mujeres, que aquí se transmite de madre a hija, se inscribe en un contexto histórico más amplio, el de las Trece Rosas, un grupo de trece muchachas de las Juventudes Socialistas Unificadas, ejecutadas dos años antes, en agosto de 1939. Una de ellas dejó un adorno de su cinturón a Tomasa que lo guarda como una reliquia, símbolo material de la resistencia femenina y de su continuidad en el tiempo²⁰. Los últimos días de Hortensia transcurren bajo el signo de las Trece Rosas: una de trece, como ellas, víctima inocente del fascismo. El hecho evidente de que Hortensia se sitúa en la sucesión de estas “mártires”, es subrayado por la carta de adiós de Julia Conesa, una de las Trece Rosas, que se evoca con motivo del adiós de Hortensia: “*Que mi nombre no se borre de la historia...* No, el nombre de Julita Conesa no se borrará en la Historia. No” (p. 199). De ello se deduce que el nombre de Hortensia, personaje ficcional, también se mantendrá como símbolo de la resistencia antifascista femenina. De esta manera, Dulce Chacón sitúa su novela dentro de un determinado contexto de transmisión histórica y compromete su escritura con la ética de la memoria.

Pasemos ahora a la otra orilla, a México, donde Angelina Muñiz-Huberman, hija de exiliados españoles nacida en 1936, es autora de una obra polifacética que abarca poesía y narrativa, escritos (pseudo)autobiográficos así como una antología de la poesía sefardí. A continuación vamos a dedicarnos a dos de los relatos contenidos en el volumen *Serpientes y escaleras*, del año 1991, concretamente en la primera parte del libro, titulada “Revelaciones tardías”, en la cual “recuerdos de la Guerra Civil Española y de los refugiados en México hilbanan [*sic*] retazos de vidas en suspenso o hacia la muerte”²¹. A propósito de estos cuentos, la misma autora afirma que

proviene de algún recóndito juego de la memoria en donde ascender y descender no son opuestos. Cuentos que casi podrían denominarse

²⁰ Al igual que el “cuaderno azul” de Hortensia, este objeto (véanse pp. 192-193 y 349) corresponde como pareja femenina al lápiz rojo que en la novela de Manuel Rivas, *El lápiz del carpintero*, es símbolo de la tradición militante, sindical y libertaria, de artesanos y obreros.

²¹ La cita está tomada de la contraportada del libro de ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN, *Serpientes y escaleras*, UNAM, México, 1991; en lo que sigue, las indicaciones de página entre paréntesis se refieren a esta edición.

testimonios, si no fuera por su estilo lúdico. O confesiones, si no fuera por su libre invención literaria²².

De este modo, la evocación del pasado emprendida aquí se ubica en aquel ámbito entre realidad y ficción, autenticidad histórica e imaginación, tan característico de la nueva novela histórica. Por lo demás, Angelina Muñiz-Huberman, al igual que la española Dulce Chacón, dedica su libro “A quienes me contaron su propias historias”, refiriéndose así al proceso de transmisión oral de la memoria individual que ambas contribuyen a llevar a la memoria cultural colectiva a través de la escritura. Sin embargo, este parecido superficial es engañoso, como veremos en el análisis de los relatos “Le tejedora” y “Las golondrinas de Cuernavaca”.

Desde el principio, la tejedora es presentada como una funesta aparición arcaica y hasta mítica, ya que recuerda la imagen de las Parcas:

Sentada ante la puerta de su casa en una silla de paja, contemplaba los blancos muros y adivinaba el mar y la caída del acantilado. De la canasta escogía la lana y las agujas y, así, tranquila, parecía la tejedora de la muerte (p. 23).

La tejedora representa un arquetipo atemporal de feminidad que, a través de su oficio milenario, forma parte de una eterna tradición matrilineal:

Sabe su oficio la tejedora. Aprendido de manera milenaria: hoy teje como hace mil, dos mil, tres mil, cuatro mil, cinco mil años, en línea recta ascendente, tejieron todas las mujeres que fueron sus madres. Y de tal modo gana tranquilidad la tejedora. El hilo invisible, casi como de gusano de seda, no se ha roto y ella está unida a él: el hilo invisible, casi como de rastro brillante de caracol (pp. 23-24).

La mítica “tejedora de la muerte” se revela al mismo tiempo como figura alegórica de la memoria, pues la sustancia de su tejido son los recuerdos: “Cada vuelta del tejido era una doble vuelta de memoria: memoria del tejido y memoria de la memoria... la tejedora engarzaba puntos y recuerdos” (p. 23). Si se toma en consideración la analogía fundamental que existe entre el tejido y el texto, este personaje evocaría también la escritura memorialística femenina.

Ahora bien, ¿cuáles son, en concreto, los recuerdos entrettejidos por la tejedora? Su memoria individual está obsesionada por la pérdida de

²² Texto en la cubierta del libro citado.

su novio, un joven pescador que “se unió a la resistencia y combatía al ejército invasor” (p. 24) y que, desde entonces, desapareció. Ella toma venganza matando, con el puñal de su novio, “a cada uno de los soldados que se llevaron al pescador” (p. 25) hasta que ella también conoce, en carne propia, la crueldad del invasor; un invasor arquetípico y ahistórico que saquea la isla y quema los barcos, mata a los primogénitos y viola a las mujeres²³. Después de haber sido violada, la tejedora empieza a tejer (p. 26). En su dolor, hace el voto de que “si el pescador no regresa cuando ella termine de tejer la tela, cumplirá la promesa y se arrojará a las rocas y a los peñascos, hacia el mar del que él no volvió” (p. 24). Para alargar el plazo de la espera, recurre a la misma astucia que Penélope, pues “Lo que teje de día se desteje en la noche”, de modo que “la tela crece y crece y nunca llega a su fin” (*id.*). Frente a lo fragmentario y frustrante de su historia individual, la actividad mítica, arcaica y continua del tejer le permite refugiarse en una consoladora dimensión supraindividual y ahistórica (p. 26). A lo largo de su actividad manual, deja atrás el tiempo de los mortales para adentrarse en la eternidad de la condición femenina, ya que “su dolor es un dolor eterno. El de la primera mujer que se quedó esperando” (p. 25).

En un momento dado, la tejedora, arquetípica novia desgraciada, parece hacer abstracción de su suerte individual para abrirse a los demás y recoger la memoria colectiva:

La tejedora ha llorado las historias a su lado. Ha pensado que ella no existe. Que ella es la memoria que recoge.
Cada habitante de la isla ha pasado por la calle empedrada y la ha visto sentada en la silla de su casa blanca. Tejiendo.
Cada habitante la ha saludado y se ha sentado a contarle en silencio su vida.

²³ “Los soldados de altas botas negras y ametralladoras saquearon la isla y mataron a los primogénitos de cada familia. Todas las barcas fueron quemadas” (p. 26). A través de este planteamiento abstracto y simbólico, a veces incluso de resonancias bíblicas, estos soldados invasores son anónimos e intercambiables; pueden ser los fascistas en Baleares, los nazis en Creta, los conquistadores en Hispaniola. Por la dimensión atemporal y mítica así como por su estilo altamente simbólico, los relatos de Muñiz-Huberman no dejan de recordar a Ana María Matute y su trilogía *Los mercaderes* dedicada a la guerra civil española, cuyo primer volumen se titula *Primera memoria* (1960). Sin duda no es por pura casualidad que la segunda parte de *Serpientes y escaleras* lleve el título “Memorias primeras”.

De lo único que hablaban, los habitantes y la tejedora, es de lo pasado. Hablan en voz baja, con la lentitud de un antiguo poema ritual. Reconstruyen los hechos. Van uniendo los fragmentos de la historia de la isla. Quién fue el primero en llegar. Cuándo ocurrió el suceso inicial. Dónde se fueron nombrando las cosas según se iban creando. De qué origen lejanísimo en el tiempo provinieron. De qué religión era ese templo de columnas caídas.

Cuántas veces fueron invadidos y muertos sus primogénitos. Quemadas sus embarcaciones. Violadas sus mujeres.

Al llegar aquí, la tejedora deja de entrechocar sus agujas y el leve ruido de acero se interrumpe.

Ahora ella clama: dónde está su amante, su joven pescador.

Nadie responde (p. 27).

Como se puede observar, también la memoria colectiva, mejor dicho, la memoria individual de los demás, es muestra de la misma dimensión mítica y refleja un tiempo cíclico: “La historia de la isla va repitiéndose en cantos rodados. Al lado de la tejedora se descuelgan las palabras” (p. 27). Se pone de manifiesto que las palabras de los demás que refieren en tono épico los hechos históricos relevantes para la isla no se integran al tejido memorialístico que por su parte permanece estrictamente individual. Por ello, el día en que la tejedora se entera, por boca de un sobreviviente regresado al cabo de largos años, la muerte violenta de su novio²⁴, el tiempo de la espera ha terminado y ha llegado la hora de cumplir su voto. Termina el tejido, “obra del amor” y sudario a la vez, y se envuelve en él para reunirse con su amado en el mismo “mar piadoso que lo acogió a él”, debajo del templo antiguo, lugar de sus amores y de su voto:

Ha tejido su sudario: el más bello de los sudarios.

Se envuelve en él y camina hacia el templo. Puede escuchar la voz de su amado hablándole al oído: los murmullos de placer: las manos de piel en la piel.

Anuda su tejido la tejedora y se ofrenda al mar (p. 28).

Se ha concluido el ciclo vital del individuo que va a reunirse con su amado en el mar, se funda en la dimensión mítica, en el regazo del océano.

²⁴ “Cómo fue desmembrado con la crueldad en la risa de los soldados. Cómo fue arrojado, cuerpo aún vivo, restos irreconocibles, al mar piadoso que lo acogió y lo desapareció” (p. 28).

Y la última frase del relato subraya la futilidad de su memoria convertida en objeto estético: “Fue inútil el tejido terso y brillante”.

También acaba en fracaso el proyecto memorialístico de David, protagonista del relato “Las golondrinas de Cuernavaca” y personaje antitético respecto a la tejedora, ya que él no pertenece al mundo mítico, sino al mundo de la historia. David es un hombre mayor, exiliado español, que vive de sus recuerdos: “Recuerda su infancia sevillana” (p. 36), “los bombardeos de Madrid: todos los peligros: todas las huidas” (p. 37). De manera representativa para las personas de su generación, últimos testigos de los cataclismos del siglo XX, David se pregunta por la transmisión de sus recuerdos y la utilidad de ésta²⁵. Por cierto, “merecería escribir sus memorias”, ya que “vivió mucho: casi tres siglos”, una vida “transcurrid[a] de guerra en guerra” (p. 36). En compañía de Primitivo, el jardinero mexicano que cuenta episodios de la Revolución Mexicana, y Alan, excombatiente de las Brigadas Internacionales, “David reconoce su historia entre las historias de los demás. La memoria es para ser transmitida. Nadie quiere acallar lo que ha visto: lo que ha vivido: el curso del pasado mueve el presente. Para David y sus amigos el sentido de la continuidad es el sentido del relato” (*id.*).

Sin embargo, el valor comunicativo de estos testimonios es limitado, pues se trata de un mero intercambio de soliloquios²⁶. Además, y lo que es más grave, la veracidad histórica de los relatos es muy dudosa si se consideran las “historias fantásticas de Emiliano Zapata y su caballo blanco” (p. 38) que cuenta Primitivo y la manera lúdica y superficial en la que David “mezcla los recuerdos, los baraja, los remueve como fichas de dominó” (p. 37). Esta aproximación poco seria al pasado no permite augurar nada bueno de su transmisión escrita, aunque ésta se inicia como empresa responsable y consciente con vistas a su utilidad social:

Casi al mismo tiempo David y Alan piensan en escribir sus memorias. Ambos habían escrito en un cuadernillo notas de los hechos de la guerra y ambos guardaban datos importantes que comunicar. Han pasado tantos años que ya llegó el momento de la tranquila perspectiva y del renovado recordar de la vejez.

²⁵ “¿Por qué guarda la mente tanto espacio de recuerdos? ¿A quién va a servirle el día que muera? Si lo hubiera escrito o si lo hubiera contado a tiempo. Pudo haber escrito y pudo haber contado. ¿Será tarde? ¿Valdrá la pena intentarlo?” (p. 36).

²⁶ “Ahora, en Cuernavaca, excombatientes de otras guerras se sientan en su jardín, a intercambiar soliloquios” (p. 36).

Pero David, ahora que ha quedado solo, siente más cercana que nunca la presencia de la muerte. No sabe si emprenderá su obra: si le alcanzará el deseo y la voluntad: si importará otro testimonio más (*id.*).

El escepticismo de la autora frente a tales proyectos de transmisión histórica se hace patente a través de la prefiguración carnavalesca de la escritura memorialística, un acto de desahogo surrealista, que la reduce al absurdo:

Cuando llega Alan el jolgorio aumenta y entre los tres inician un nuevo libro de absurdos y grotescos. En hojas de papel van escribiendo, con letra vacilante, cualquier palabra que se les ocurre. Y el siguiente, entre carcajadas, la enmienda, le agrega otro significado, la tacha, la borra. La rocía con ron. La escupe. La orina. Y le prende fuego. Se divierten (p. 38).

Frente a esta subversión grotesca de la escritura memorialística, no sorprende demasiado que el proyecto autobiográfico de David resulte ser una gran estafa, pues se basa en la apropiación de biografías ajenas:

La verdad es que nunca peleó en la Guerra Civil: inventó que peleó por tener qué contarle a sus amigos: huyó a Francia en cuanto empezó la guerra y ahí recogió las historias de los periódicos y se armó la propia. Al final se la creyó como cuando de niño contaba que las hormigas en la noche se orinaban en sus zapatos. David podía describir cada batalla y sus datos eran exactos: aun más que si hubiera estado en ellas: su visión era la de quién lo ha leído todo. En cuanto al diario que pretendía haber llevado también era una traición: sí escribió un diario; pero con los relatos de soldados que murieron y lo guardó como si fuera suyo. Algún día sería suyo y podría repetirlo a los demás. Ya era suyo y ya los demás se lo creían.

Ahora podía empezar a escribir sus memorias con todos esos relatos que se había apropiado. En cuanto llegaran las golondrinas este verano estaría listo. Laila no podría acusarlo de falsario (pp. 39-40).

Ante su desarraigo existencial²⁷, David se aferra al proyecto de escribir sus memorias—ficticias— como única posibilidad paradójica de configurarse una identidad propia con vidas ajenas: “escribir sus memorias: su único relato para los demás: la justificación del invento de su vida: la prueba de

²⁷ Laila, su mujer, le había abandonado al parecer con motivo de la —hasta entonces— última de sus traiciones.

que es real” (p. 40). En este sentido, el meollo de su supuesta autobiografía, es decir, de su identidad misma, es la mentira, una mentira que recuerda la mentira existencial ibseniana: “la mentira atraída, la mentira por ficción: el oscuro acto en el centro” (p. 39). Un momento de clarividencia y de autenticidad o de suprema desesperación provoca el desenlace trágico; con su pistola, “el arma que nunca empuñó” (p. 40), se suicida: “Un limpio disparo: en la sien” (p. 41).

De manera curiosa, el proyecto de la escritura autobiográfica, constitutiva de su identidad, se relaciona con la vuelta de las golondrinas²⁸, pues David cuenta tener terminadas sus memorias en cuanto vuelvan²⁹. Sin embargo, este año no vuelven: “Las golondrinas de Cuernavaca no llegan a la pequeña casa de David” (p. 41). A través de este nexo, la autora parece señalarnos que el relato falsificado de una vida no tiene derecho a integrarse en el ritmo cíclico y redentor de la naturaleza, al contrario que la tejedora, que dedica su vida entera a la memoria y que acabará sumiéndose en la dimensión supraindividual y cósmica del mito.

Al comparar los dos relatos, “La tejedora” y “Las golondrinas de Cuernavaca”, se evidencia que la autora mexicana opone el arquetipo al individuo, el mito a la historia, el tejido femenino a la palabra, o sea, al falologocentrismo masculino, acercándose a una concepción arcaica, cíclica y fatalista. A través del fracaso de David, Angelina Muñiz-Huberman parece criticar la convicción representada por él, de que “La memoria es para ser transmitida... el curso del pasado mueve el presente” (p. 37). Con ello, se muestra implícitamente escéptica frente al concepto literario representado por Dulce Chacón, el de una escritura memorialística que, partiendo del relato oral de una vivencia individual, la integra en la memoria colectiva, proceso que posee un valor constitutivo para la identidad de las generaciones venideras, tal como lo demuestra la filiación que va de las Trece Rosas a Tensi, pasando por Hortensia. En los relatos de Muñiz-Huberman, el destino individual, marcado por la violencia de la guerra, es experimentado como tan trágico e incapaz de ser integrado a una interpretación historiográfica colectiva, que sólo la proyección mítica promete algún consuelo al dotarlo de un sentido superior. Además, si se considera a nivel metaficcional (y no a nivel de la autenticidad personal), el reproche que la narradora le hace a David de incurrir en la mentira y

²⁸ “David es el amigo de las golondrinas y ellas de él. Se cuentan historias: las golondrinas saben muchas historias...” (p. 39).

²⁹ “En cuanto llegaran las golondrinas este verano estaría listo”; “Si no llegan, cómo podrá escribir sus memorias...” (p. 40).

la indebida apropiación de vidas ajenas con vistas a confabularse una biografía ficticia, recuerda el mismo reproche que Erich Hackl le hizo a Antonio Muñoz Molina con motivo de su libro *Sefarad* (2001), a saber, de torcer ciertos datos históricos y de apropiarse vidas ajenas con vistas a confabular una novela³⁰. Esta confrontación de la ética con la estética remite a un rasgo característico de toda una generación de escritores españoles, nacidos a mediados del siglo XX, que se dedican a la nueva novela histórica. Bajo el influjo de fenómenos como el *linguistic turn*, la *metahistory* o la autoficción, la distinción entre realidad y ficción ya no se plantea para ellos en términos de verdad y mentira, si es que se plantea del todo. En la óptica de autores como Dulce Chacón, Antonio Muñoz Molina o Javier Cercas, la reconstrucción del pasado constituye un apasionante objeto de investigación histórica y de interés literario, que tratan con una actitud que oscila entre el patetismo melodramático y el *suspense* detectivesco, aun teniendo muy clara su opción político-moral y su compromiso para con la memoria.

La distancia que mide entre el optimismo histórico o historiográfico patente en la novela de Dulce Chacón y el profundo pesimismo que reina en los relatos de Muñoz-Huberman no se debe, por cierto, a la distancia geográfica de las dos orillas, sino más bien a la distancia temporal entre dos generaciones, una de las cuales conoce la Guerra Civil de oídas y por los manuales de historia, y la otra ha vivido sus secuelas inmediatas, sufriendo el desarraigo del exilio y sus consecuencias devastadoras para la identidad. Hija de padre español republicano y de madre francesa judía, Angelina Muñoz-Huberman sufrió un doble destierro, como dice Maryse Bertrand de Muñoz, lo que evidentemente debe haber destruido su confianza en una salvadora interdependencia entre destino individual y memoria colectiva, hasta poner en cuestión el sentido mismo del “hacer memoria”³¹.

MECHTHILD ALBERT

Universidad del Sarre, Alemania

³⁰ Para la polémica entre Hackl y Muñoz Molina véanse ERICH HACKL, “El caso Sefarad. Industrias y errores del santo de su señora”, *Lateral*, 2001, núm. 78 (www.lateral-ed.es/tema/078ehackl.htm); ANTONIO MUÑOZ MOLINA, “El caso Hackl”, *Lateral*, 2001, núms. 79/80 (www.lateral-ed.es/revista/articulos/079_080ammolina.htm); y ERICH HACKL, “Wirklichkeit als Erfindung, Geschichte als Konstrukt. «Vergangenheitsbewältigung» in der Spanischen Literatur”, *Merkur*, 2001, núm. 631, 1054-1058.

³¹ Agradezco a Nuria Alcalde Delles la revisión lingüística del presente texto.

JORGE SEMPRÚN: NOVELISTA DE LA SEGUNDA GENERACIÓN DEL EXILIO DE 1939

Los narradores de la primera generación del exilio español de 1939 han suscitado mucho interés entre los lectores y los críticos. ¿Quién no conoce hoy a Arturo Barea, Max Aub, Ramón Sender, Francisco Ayala, Segundo Serrano Poncela, Rosa Chacel, Manuel Andújar o Paulino Masip?, para no mencionar sino los de mayor fama. Después de ellos, los de la segunda generación han gozado de menor difusión y sin embargo, como los primeros, varios de ellos han seguido fieles a la memoria histórica, han manifestado nostalgia de su pasado, de España, de su infancia en un país devastado por los horrores de la guerra y han sabido plasmar en obras de real valor las vivencias y el sentir de su generación.

Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga, Angelina Muñiz-Huberman sin duda destacan entre estos últimos, entre los que salieron de España siendo niños o adolescentes y marcharon a América añorando su patria; pero otro excelente escritor, Jorge Semprún, se quedó en Europa sufriendo en su cuerpo y alma los avatares de la vida del exiliado, la Segunda Guerra Mundial: fue Resistente en Francia, internado en Buchenwald, activista clandestino en la España de la posguerra, y escribió casi toda su espléndida literatura en francés, si bien fue traducida al español, pero sacó en septiembre de 2003, una segunda novela escrita directamente en español, *Veinte años y un día*¹; otro texto narrativo suyo, muy conocido en España, *Autobiografía de Federico Sánchez*, Premio Planeta 1977, fue también redactada originalmente en el idioma materno.

En mi comunicación, después de comentar brevemente algunas obras de otros autores de la generación de Semprún, analizaré con detención esta última novela, relacionándola con las de algunos de sus congéneres y con su propia literatura anterior.

Los niños y adolescentes del exilio que más tarde se incorporaron a la literatura y particularmente a la novela fueron “coetáneos de lo que en España tiende a llamarse “generación del 50”² y empezaron a publicar

¹ Tusquets, Barcelona, 2003; *Vingt ans et un jour*, Gallimard, Paris, 2004.

² CARLOS BLANCO AGUINAGA, “La literatura del exilio en su historia”, *Migraciones & Exilios*, 3 diciembre 2002, p. 24.

en los años sesenta. Tal fueron los casos de Roberto Ruiz, Carlos Blanco Aguinaga y Angelina Muñiz, antes mencionados. El primero sacaba en 1964, *El último oasis*³, sucesión de cuadros breves de los desastres del destierro en un campo de refugiados en Francia, con numerosas referencias a la reciente catástrofe de España, y volvió a este tema en *Los jueces implacables*⁴, en 1970, y en *Contra la luz que muere*⁵, en la década de los años ochenta. Carlos Blanco destacó al principio en la crítica literaria, sobre todo en *Historia social de la literatura española* en tres tomos, en colaboración con Iris M. Zavala y Julio Rodríguez Puértolas⁶, y pasó luego a la novela; en *Un tiempo tuyo*⁷ el narrador va a la búsqueda del tiempo perdido, —en segunda persona, como lo hiciera antes Semprún en *Autobiografía de Federico Sánchez*—, quiere conocer su pasado para tratar de reconstituir su unidad, su continuidad, vive dolorido, pero no amargado ni escéptico en un siglo de rupturas, entre las que la guerra civil y el exilio representan un tajo grande; el destierro afecta también de una forma tremenda al personaje de otra obra de Blanco Aguinaga, *En voz continua*⁸, supuesta autobiografía novelada del poeta Emilio Prados. En cuanto a la hispanomexicana Angelina Muñiz, doblemente desterrada desde su nacimiento, pues vino al mundo en 1936 en Francia, de padre español y madre de ascendencia judía, buena parte de sus novelas gira alrededor de la guerra civil y del exilio, sobre todo en *Morada interior*⁹, *La guerra del unicornio*¹⁰, *Dulcinea encantada*¹¹ y *Las confidentes*¹². “Perdí el paraíso, que fue perder la isla de la palmera [Cuba]”, dice un personaje suyo, cercano seguramente a las propias vivencias de la autora; “pero no perdí tan pronto la idea del retorno, aunque también la habría de perder, sí en la realidad, no en la imaginación”¹³.

En estos tres autores, como en tantos exiliados, lo autobiográfico, el conflicto cainita, el destierro, el universo concentracionario —como lo

³ Joaquín Mortiz, México, 1964.

⁴ Joaquín Mortiz, México, 1970.

⁵ Las Americas Publishing, New York, 1982.

⁶ Castalia, Madrid, 1978-1979.

⁷ Alfaguara, Madrid, 1988.

⁸ Alfaguara, Madrid, 1997.

⁹ Joaquín Mortiz, México, 1972.

¹⁰ Artifice Ediciones, México, 1983.

¹¹ Joaquín Mortiz, México, 1992.

¹² Tusquets, Barcelona, 1997.

¹³ “Retrospección”, en *Huerto cerrado, huerto sellado*, Oasis, México, 1985, p. 98.

denominara David Rousset¹⁴— están íntimamente ligados y estas mismas características encontramos en la obra de Semprún. Para éste como para la generación postexílica, ya no existe, afirma Angelina Muñiz-Huberman,

la esperanza y todo se ha perdido. Todo se ha perdido en su sentido positivo: porque el que todo lo ha perdido es capaz del riesgo y de la ganancia. Es una muerte renovada y renovadora. Un acto de sacrificio, pero también un acto de redención¹⁵.

La redención, el riesgo y la ganancia los encontró Semprún, creemos, en la lucha antinazi, antifranquista y en la escritura. Nacido en Madrid en 1923, marchó al exilio en 1937 con su familia, formó luego parte de un grupo de resistentes durante la guerra mundial, cayó en manos de los alemanes en 1944 y fue deportado al campo de Buchenwald.

Esa experiencia de deportación, de exilio hasta el borde de la muerte, es la que le vuelve a acechar repetidamente en el recuerdo, hasta el punto de que Semprún acaba escribiendo una larga serie de libros, entre novelas y obras ensayísticas, sobre esas memorias,

escribía Ofelia Ferrán en 1998¹⁶. *El largo viaje*¹⁷, *El desvanecimiento*¹⁸ *Aquel domingo*¹⁹ y *La escritura o la vida*²⁰ refieren todas esa experiencias de las más penosas. Pero hay que matizar esta afirmación pues al tremendo choque personal del campo alemán se añade la experiencia más colectiva, la política: para él, nazismo, franquismo, capitalismo pronto se equiparan, y emprende la lucha para contrarrestar sus efectos, las

¹⁴ *L'univers concentrationnaire*, Paris, 1946; Editions de Minuit, Paris, 1965; Anthropos, Barcelona, 2004.

¹⁵ *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*, Associació d'Idees-GEXEL-UNAM, Barcelona, 1999, p. 171.

¹⁶ "El largo viaje del exilio: Jorge Semprún", *El exilio literario español de 1939*, GEXEL, Barcelona, 1998, t. 2, p. 107.

¹⁷ *Le grand voyage*, Gallimard, Paris, 1963; Gallimard, Folio, 1972; *El largo viaje*, Seix Barral, Barcelona-México, 1965.

¹⁸ *L'évanouissement*, Gallimard, Paris, 1967; *El desvanecimiento*, Planeta, Barcelona, 1979.

¹⁹ *Quel beau dimanche!*, Grasset, Paris, 1980; *Aquel domingo*, Tusquets, Barcelona, 1980.

²⁰ *L'écriture ou la vie*, Gallimard, Paris, 1994; *La escritura o la vida*, Tusquets, Barcelona, 1995.

consecuencias de la guerra civil, de la Segunda Guerra, con sus correligionarios comunistas, combate que durará hasta 1963, cuando sus divergencias con el Partido causarán su expulsión pronunciada por la misma Pasionaria, la mujer que había sido su madre en la política —su madre había muerto joven, dejándole en la soledad, sin ternura. El antifranquismo, la clandestinidad y el comunismo constituirán su segunda vertiente, al lado del recuerdo de los campos, e impregnarán también su obra desde *El largo viaje* hasta *Autobiografía de Federico Sánchez*²¹. Esta obra, a la que se ha tachado de reemplazar la estética por la política y que tanto éxito tuvo como los libros de signo ideológico contrario de Vizcaíno Casas²² en los mismos años, plantea sin embargo, de una forma hábil y moderna, un caso humano frecuente en el siglo XX, el de un hombre que dedica su vida a una causa y de repente le avisan que no es de agrado del partido que ha defendido, exponiéndose al riesgo de perder la vida.

Todos conocen su vuelta oficial a España durante la legislatura del PSOE a finales de los años 80, el puesto de ministro de Cultura que ocupó durante tres años y su irónico a la vez que decepcionado libro *Federico Sánchez se despide de ustedes*²³ escrito después de su regreso a Francia. Los años en la cumbre política no le habían llenado del todo, había llegado allí cargado con su pasado, como un hombre ya mayor, y no podía borrar el que había sido durante tiempo, de allí que volvió a tomar su nombre en la clandestinidad para saludar a sus compatriotas al irse de nuevo hacia su patria de adopción. Como le ocurrió a su compañero comunista, Rafael Alberti, poco le duraron los honores: “Alberti démissionne. Semprún est démissionné”²⁴, escribió lacónicamente Andrée Bachoud.

La última incursión en la novela de Semprún, con *Veinte años y un día*, viene a ser una nueva manera de enfocar el tema la guerra civil, una

²¹ *Autobiografía de Federico Sánchez*, Planeta, Barcelona, 1977; *Autobiographie de Federico Sánchez*, trad. de l'espagnol par Claude et Carmen Durand, Éds. du Seuil, Paris, 1978.

²² *Zona roja*, Planeta, Barcelona, 1986; *La sangre también es roja*, Planeta, Barcelona, 1996; *Los imposibles sueños de un señor muy de derechas*, Planeta, Barcelona, 1998.

²³ *Federico Sánchez vous salue bien*, Grasset, Paris, 1993; *Federico Sánchez se despide de ustedes*, Tusquets, Barcelona, 1993.

²⁴ “Diversité des retours de l'exil de la guerre civile espagnole”, en Rose Durox y Alain Montandon, *L'émigration, le retour*, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, Clermont-Ferrand, 1999, p. 87.

manera mucho más directa que en otros textos suyos, si bien lo hace partiendo de la posguerra, veinte años más tarde.

Situemos primero la trama dentro del marco en el cual se inserta: la lucha cainita y sus consecuencias. El 17 de julio de 1956 llega a Quismondo, provincia de Toledo, un historiador y profesor norteamericano de San Diego, Michael Leidson, hijo de una sefardita y de un judío de Riga, especialista de la guerra civil y de Hemingway. El día siguiente va a tener lugar una ceremonia expiatoria que recordará por vigésima y última vez el asesinato por los campesinos y braceros de José María Avendaño, el benjamín de una familia de abolengo del pueblo, en la finca cercana La Maestranza, vecina de La Compañía, propiedad de los toreros Dominguín. Varias personas acuden también al lado de los residentes de la finca: la viuda, Mercedes Pombo, Raquel, su doncella casi hermana, Isabel, hija gemela y póstuma de Mercedes y José María, Benigno Perales, el bibliotecario de los Avendaño y hombre de izquierdas, Mayoral el intendente, Satur, la vieja empleada, y José Manuel Avendaño, el primogénito que exige desde hace veinte años que se conmemore tan infausto acontecimiento, Roberto Sabuesa, comisario de la Brigada Político Social, José Ignacio Avendaño, el hijo segundo y jesuita que vuelve de Alemania, Lorenzo, el hijo gemelo como su hermana Isabel, que llega apenas de Italia, también filocomunista.

Esperan un “plante” de parte de los braceros pues éstos no quieren volver a representar el asesinato y se teme una revuelta. Todos hablan del pasado, de los cambios ocurridos desde los hechos de febrero pasado en la Universidad, de Ortega y Gasset y de su muerte reciente, de la clandestinidad. Por la noche, Mercedes manda llamar a Leidson a su habitación, le cuenta los pormenores de su viaje de novios, del cual regresaba cuando fue asesinado José María, y el “gringo guapo” (p. 72) sabe lo que se espera de él. Tiene lugar la “función” sin problemas, entierran en la misma cripta al heredero Avendaño y Chema “el Refilón”, nacido en la finca pero que fue luego guerrillero y murió en la cárcel de Burgos. Medio siglo más tarde, en 1985, Leidson encuentra a Federico Sánchez, uno de los nombres de Semprún en la clandestinidad, en una exposición de pintura napolitana y hablan de la posibilidad que éste escriba una novela sobre la familia Avendaño y su rito de expiación tan extraño y macabro.

Este resumen cronológico de la novela no da cuenta de su inmensa complejidad, ni de su riqueza, ni de lo apasionante de su lectura. Desde el principio, el narrador deja flotar un clima de sospecha, de incertidumbre que durará hasta el final: el profesor norteamericano y el comisario

investigan ambos, sobre el ritual en la finca de los Avendaño el primero, y el segundo sobre un personaje célebre de la clandestinidad, Federico Sánchez, próximo a Lorenzo, el hijo del difunto José María. Y si bien dicha celebración morbosa constituye el centro de la trama, alrededor de ella gira un sinfín de intrigas y de intriguillas, hábilmente “el Narrador –¿o tan sólo es escriba, escritor o escribano?” (p. 82) va interrumpiendo constantemente el hilo de la narración e introduciendo nuevos hechos, personajes, elementos (“cuenta en desorden, por asociaciones de ideas, de imágenes o de momentos, hacia atrás, hacia delante” p. 244); las analepsis se multiplican y surgen algunas prolepsis. El viaje de novios de la bella Mercedes con José María, el “derecho de pernada” que ejerce José Manuel, las relaciones incestuosas de los gemelos Lorenzo e Isabel, el erotismo desbordante de la familia, el amor irrefrenable y la culpa, todo ello está descrito detalladamente y contrasta con el ambiente generalmente conocido de la época. La cultura, la filosofía, de Avenarius y Ortega y Gasset mayormente, la pintura –particularmente la “Degollación de Holofernes por Judit”, cuya reproducción se regala con el libro en forma de postal–, la literatura, la poesía, el teatro y la novela, con Lorca, Alberti, Hernández, el Quijote, etc., todo ello aparece en múltiples páginas, así como los fragmentos en francés, en inglés, en alemán, los juegos de palabras, etc., etc. La política sobre todo antifranquista, con varios nombres muy conocidos de los jóvenes clandestinos, Sánchez Dragó, Javier Pradera, Sánchez Ferlosio, López-Pacheco, etc., forma uno de principales trasfondos del texto con la omnipresencia de la guerra civil cuya continuación se celebra en la Maestranza.

“Nuestra guerra” –murmuró [Hemingway]. Todos decís lo mismo. Como si fuese lo único, lo más importante al menos que podéis compartir. El pan vuestro de cada día. La muerte, eso es lo que os une, la antigua muerte de la guerra civil,

a lo cual contesta Larrea –otro seudónimo de Federico Sánchez–:

“¿Nuestra guerra o nuestra juventud?” (p. 232).

A lo largo del texto el lector intuye y acaba por estar seguro que el narrador es Federico Sánchez, que es también personaje y cercano al autor: dicho narrador omnisciente juega frecuentemente el papel de burlón:

A estas alturas, en efecto, no es posible, y con los elementos que tenemos a mano, suplir con algún artilugio narrativo aquella falta de atención de Mercedes: tenemos que someternos al azaroso pero imperativo contexto de la situación (p. 63).

Afirma hacia el final:

Me es tan difícil, a pesar de que me empeñe, escribir novelas que sean novelas de verdad: por qué a cada paso, a cada página, me topo con la realidad de mi propia vida, de mi experiencia personal, de mi memoria: ¿para qué inventar cuando has tenido una vida tan novelesca, en la cual hay materia narrativa infinita? Ahora bien, la novela auténtica es un acto de creación, un universo falso que ilumina, sostiene y acaso modifica la realidad. Habría que poder decir como Boris Vian: en este libro todo es verdad porque me lo he inventado todo. Yo también quisiera inventármelo todo (pp. 250-251).

Metanovela pues, “la novela de aquella antigua muerte de 1936 surgió en su mente, de pronto, de cuerpo entero” (p. 232), se podría parecer a *Absalón, Absalón* (p. 242) de Faulkner, confiesa Leidson en 1985 a Federico Sánchez; novela de estructura circular; novela multiperspectivista: el mismo relato del asesinato ha sido contado por tres personajes antes de que Federico Sánchez se decidiera a escribirlo; “ejercicio barroco”, en el cual Semprún “no podía dejar de mezclar lo cómico y lo trágico”²⁵; y por fin novela abierta: varios hilos quedan sin atar al final: ¿Se trata de un relato basado en hechos auténticos?²⁶ ¿Se desarrollaba el ritual en La Maestranza o La Compañía? ¿Se suicidan Lorenzo e Isabel? ¿Murió Mercedes? ¿Publicó algo Leidson sobre el asunto que investigaba?

El exiliado siente su vida como suspendida: *exil umbra*, el desterrado es una sombra decían los romanos. No puede intervenir ni en la

²⁵ FÉLIX ROMEO, “El crimen y la fiesta barroca”, *Revista de Libros*, noviembre 2004, núm. 83, p. 47.

²⁶ Semprún ha dado la respuesta a esta pregunta en una emisión de France 2, el 30 de mayo 2004 (TV 5 en Montréal): la historia parte de hechos verdaderos, le ha sido contada por Domingo Dominguín, hermano del célebre torero Miguel Dominguín, y él ha añadido muchos elementos ficticios; el acto expiatorio duró dos o tres años en la realidad pero Semprún la prolonga hasta 1956, momento en el cual empieza a transformarse la hegemonía franquista.

política, ni en el dinamismo social, ni en las esperanzas, ni en los entusiasmos del país ajeno²⁷;

el exiliado Semprún no intervino sino en la guerra de Francia contra el nazismo pero luego hizo todo lo que pudo para sacar a su propio país del caos en el cual había caído, según sus creencias, bajo la férula de Franco. Podemos imaginar hasta qué punto le parece inadmisibile, increíble, repulsiva la ceremonia a la cual alude y describe en *Veinte años y un día*, ¡cuán falsa, hipócrita la vida de la familia Avendaño, digna de una sociedad feudal!²⁸

Con el presente estudio breve he intentado dar cuenta de una obra de gran valor escrita aún en el exilio, “dialogizar” con el desterrado Jorge Semprún, como sugiriera Francisco Caudet, quitar un poco “la ganga mitificadora que lo ha ido recubriendo [el exilio] a lo largo de los años y a la vez incorporar nuevas perspectivas temáticas y críticas”²⁹.

MARYSE BERTRAND DE MUÑOZ

Université de Montréal

²⁷ JOSÉ LUIS ABELLÁN, *El exilio como constante y como categoría*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001, p. 50.

²⁸ El título se refiere a la sentencia impuesta durante el franquismo a los jefes comunistas, según el código militar, y el hecho de añadir un día dificultaba aún más la posibilidad de liberación condicional.

²⁹ FRANCISCO CAUDET, “Dialogizar el exilio”, *El exilio literario español de 1939*, GEXEL, Barcelona, 1998, t. 1, p. 31.

LA GENERACIÓN DE TALLER, SU REVISTA Y LOS EXILIADOS

LA GENERACIÓN DE TALLER

Durante la primera mitad del siglo XX en México, tres generaciones literarias bien definidas se dan en el ámbito de la literatura mexicana: El Ateneo de la Juventud, la generación de Contemporáneos y la generación de Taller. Diversos estudios se han hecho alrededor de las dos primeras, pero no había habido alguno que abarcara los elementos primordiales, las características y las aportaciones de la generación de Taller, a la literatura mexicana.

Como un paréntesis, cabe agregar, a la literatura del siglo XX, un fuerte movimiento de vanguardia denominado Estridentismo, posterior al Ateneo de la Juventud y simultáneo al inicio de Contemporáneos. Es preciso señalar también que, aunque aquellos no hicieron generación, la obra de José Juan Tablada y la de Ramón López Velarde también definen esta parte del siglo XX y son determinantes para la literatura contemporánea de la primera mitad del siglo pasado.

La generación de Taller, que se inicia con la revista del mismo nombre en diciembre de 1938, a diferencia de otras, no fue rebelde a sus mayores (la generación de los Contemporáneos) en lo que respecta a los gustos y preferencias estéticas y al compromiso literario, pero sí lo fue en cuanto a su postura frente a la poesía y al compromiso social. Para los de Taller, lo importante no era repetir la experiencia de sus predecesores, sino construir un orden con todas las experiencias del hombre y continuar abriendo rutas para crear su propia obra. De esta manera, una de las tareas de la nueva generación fue profundizar la renovación iniciada por los anteriores, los “Contemporáneos”.

La generación toma su nombre por la revista *Taller*, una revista que ocupó el primer plano de las actividades literarias, entre diciembre de 1938 y febrero de 1941, con solamente doce entregas. Es el mejor intento, y fructífero logro, de los más destacados escritores de una nueva época. Éstos fueron: Octavio Paz, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez, Efraín Huerta —responsables de la revista—, José Revueltas, Manuel N. Lira, Neftalí Beltrán, Efrén Hernández, Enrique Gabriel Guerrero, Rafael Vega Albela, Carmen y Salvador Toscano, Vicente Magdaleno, Octavio Novaro, Mauricio Gómez Mayorga, Manuel Lerín, José Alvarado, nacidos, en su mayoría entre 1911 y 1916.

En el “manifiesto” de la generación de Taller, que se encuentra concentrado en el artículo “Razón de ser”, publicado en el número dos de la revista *Taller*, en abril de 1939, su autor, Octavio Paz, expresa, respecto a las generaciones, lo siguiente:

Si heredamos algo, queremos con nuestra herencia conquistar algo más importante: al hombre. Es decir, la “tarea” —llamemos así a nuestro destino— es profundizar la renovación iniciada por los anteriores. Llevar a sus últimas consecuencias la revolución cultural, dotándola de un esqueleto de coherencia lírica, humana y metafísica. No se trata, pues, de una época de vejez. La herencia no es un sillón, sino un hacha para abrirse paso. Los mejores de los que nos anteceden también usan de esa delicada y resistente hacha: el sentido de su obra actual, en cierto modo, es más contemporáneo de nosotros que su obra juvenil. El problema en México no es de generaciones... sino de trabajo, de esforzada conquista. Tenemos que conquistar una tierra viva y un hombre vivo. Tenemos que construir un orden humano, justo y nuestro. Por eso nosotros no heredamos sino una inquietud; un movimiento, no una inercia; un estímulo, no un modelo. Y en esta aspiración nos acompañan los que saben que la juventud no vale nada cuando deja de ser una posibilidad, un acicate y un tránsito. Tal es el sentido de *Taller* que no quiere ser un sitio en donde se asfixia una generación, sino el lugar en donde se construye el mexicano, y se le rescata de la injusticia, la incultura, la frivolidad y la muerte¹.

Los de Taller heredaron la modernidad de los simbolistas, la inspiración de la poesía surrealista, el sentido totalizante en la poesía de los Contemporáneos, pero modificaron esa tradición con nuevas lecturas (a Nietzche y Trotski, Splengler y Berdieaev, Freud y Heidegger, Valéry y Ortega y Gasset, André Gide, Malraux y Ezra Pound. En esa época en que triunfaban el nacionalismo y el realismo socialista, proclamaron la libertad del arte, no hicieron poesía política y se opusieron al arte de propaganda para afirmar la libertad de la literatura; se inclinaron más por el tema poesía e historia que por poesía y filosofía, sin abandonar a ésta última, ya que tenían una conciencia más viva del tiempo, más honda y total, y sentían la crisis general y moral de la civilización.

¹ OCTAVIO PAZ, “Razón de ser”, *Taller*, México, abril de 1939, núm. 2, pp. 32-33.

De esta manera, podemos afirmar que esta generación no se presenta como de ruptura, pero tampoco totalmente como una generación polémica que rompa con el pasado inmediato. Así se manifestó como heredera de la generación anterior, pero también independiente. Estos jóvenes reconocieron y apreciaron el esfuerzo de los Contemporáneos por apresurar su compromiso y poner al día a la literatura mexicana e incorporarla a la cultura universal. Criticaron, como ya se dijo, su indiferencia frente a lo social y consideraron un deber, como poetas, salir de la torre de marfil. Por eso, la generación de Taller continuó esa tarea, presentando, traduciendo, revaluando, descubriendo a los poetas y a la poesía; definieron o redefinieron al poema, no sólo como forma, sino también como creación humana; comprendieron su compromiso con su vida literaria y con la palabra poética.

Octavio Paz, cofundador de la revista, buscaba organizar una generación. Él era consciente de que sólo con una revista de alta calidad, donde confluyeran los mejores, se podía consolidar la generación, como lo había hecho la de Contemporáneos, y lograr la identificación en su preocupación poética. El grupo de *Taller*, como afirmó Alberto Quintero Álvarez en la revista, fue una generación unida, un grupo uniforme, porque el nexo espiritual existió en la necesidad de crear.

Los escritores que ejercieron notable influjo sobre esta generación fueron Pablo Neruda, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Charles Baudelaire, T. S. Elliot, Ezra Pound, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Novalis, Antonio Machado.

Al nacer la revista, cuatro poetas —Octavio Paz, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez y Efraín Huerta— fueron el grupo central de la revista.

Octavio Paz toma la dirección de ésta, a partir del quinto número, en 1939, y le da un nuevo giro al acoger al grupo de escritores exiliados —o trasterrados como gustaron llamarse— ya sea en el exilio o en su propio país y a los que, desde sus terruños de España, o de varios países, tales como Hispanoamérica, Francia, Inglaterra, y otros más, enviaron sus colaboraciones. Reúne también a los exiliados trasterrados, entre ellos los escritores que publicaban la revista *Hora de España*, quienes fueron: Antonio Sánchez Barbudo, José Bergamín, Juan Gil Albert, Lorenzo Varela, Ramón Gaya, José Herrera Petere. Éstos fueron los que se incorporaron, a fondo, a partir del número 5 de la revista. Octavio Paz lo publicó en ese número, de esta manera:

A partir de este número, *Taller* verá enriquecido su consejo de redacción con la presencia de algunos nombres españoles, así como la participación de otros extranjeros: americanos y europeos. Al recoger su fraternal colaboración, no hacemos más que ahondar y proseguir, ahora de un modo más visible, uno de los propósitos esenciales que dan sentido a nuestra revista: el de nuestra fidelidad a la cultura y, especialmente, a la causa viva de la cultura hispánica. La presencia de ellos en la redacción de *Taller*, más que una revista de coincidencias, sin embargo, será, ante todo, una revista de confluencias. Queremos que nuestra revista sea el cauce que permita el libre curso de la corriente literaria y poética de la joven generación hispanoamericana, al mismo tiempo que la casa de trabajo y de comunión para todos los escritores hispanoamericanos, angustiados por el destino de la cultura, en estas horas tristes, de anhelante espera que el mundo vive².

Además se cuenta con las aportaciones literarias de León Felipe, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Antonio Machado, Pedro Salinas, José Ferrel, Adolfo Sánchez Vázquez, Luis Cardoso y Aragón, María Zambrano, Pedro Salinas, José Moreno Villa, José Alvarado, Emilio Prados, Juan Rejano y otros.

Estos escritores se identificaron con los de *Taller* y enviaron sus textos a la revista³.

LAS PARTICIPACIONES DE LOS EXILIADOS EN LA REVISTA *TALLER*

Rafael Alberti⁴

“Del pensamiento en un jardín”. A José Bergamín, en México.
(fragmentos)

No estás, no, prisionero, aunque te oprima
la madreselva en flor, deliberada,
con el clavel que te defiende a esgrima
del gladiolo que te embista a espada...

² OCTAVIO PAZ, *Taller*, octubre de 1939, núm. 5, s/p.

³ OCTAVIO PAZ, *Generaciones y semblanzas*, F.C.E., México, 1989, t. 6, p. 16.

⁴ RAFAEL ALBERTI, “Del pensamiento en un jardín”, *Taller*, enero-febrero de 1941, núm. 12, pp. 5-10.

¡Quién sacará del pozo
agua de lluvia sin sabor a muerto,
ya que los castañares
tienen tristezas militares
y aquel campo otro nombre: el de desierto!...
Aquí, donde con mano desterrada
y corazón en vuelo hacia castillos
de una ardiente verdad desmantelada...

¿Es que quizás sonó para el planeta
el clarín de las zarzas y los cardos
y le llegó su fin a la violeta

firmándose una ley marcial, oscura,
contra las azucenas y los nardos,
bajo la yedra alzada en dictadura?

Decidme: en tanto muro derruído
en tanto pobre umbral sin aposento,
en tanto triste espacio sorprendido

Y en tanto sueño amontonado en piedras,
¿ha de extender el desabrido viento
la colgadura helada de las yedras?

No, no. Zumben los picos, y las palas
con el azadón canten y repiquen.
El porvenir no es suyo. Nuevas alas
hay en las manos que lo justifiquen...

Otra vez, con mis muertos.
¿Quién me puebla el recuerdo de ruinas?
¿Será ya escombros, muro derribado,
basural de gallinas,
escoria barredera
el pensamiento desterrado,
el pensamiento flor o enredadera?

Antonio Machado⁵

(Como recuerdo, *Taller* publica este hermoso fragmento de ANTONIO MACHADO. Muerto hace un año, en la emigración, junto a los que, con un heroísmo ejemplar, habían defendido contra el extranjero, el suelo y la luz de su patria).

“Del camino”

¿Oh, dime, noche amiga, amada vieja,
que me traes el retablo de mis sueños
siempre desierto y desolado, y solo
con mi fantasma dentro
mi pobre sombra triste
sobre la estepa y bajo el sol de fuego,
o soñando amarguras
en las voces de todos los misterios,
dime, si sabes, vieja amada, dime
si son mías las lágrimas que vierto.
Me respondió la noche:
jamás me revelaste su secreto.
yo nunca supe, amado,
si eres tú ese fantasma de tu sueño,
ni averigüé si era su voz la tuya,
o era la voz de un histrión grotesco.

Dije a la noche: Amada misteriosa,
tú sabes mi secreto;
tú has visto la honda gruta
donde fabrica su cristal mi sueño,
y sabes que mis lágrimas son mías,
y sabes mi dolor, mi dolor viejo.

¡Oh! Yo no sé, dijo la noche, amado,
yo no sé tu secreto,
aunque he visto vagar ese, que dices
desolado fantasma, por tu sueño.
Yo me asomo a las almas cuando lloran
Y escucho su hondo rezo,
Humilde y solitario,

⁵ ANTONIO MACHADO, “Del camino”, *Taller*, marzo-abril de 1940, núm. 10, pp. 39-40.

ese que llamas salmo verdadero;
 pero en las hondas bóvedas de alarma
 no sé si el llanto es una voz o un eco.
 Para escuchar tu queja de tus labios
 yo te busqué en tu sueño,
 y allí te vi vagando en un borroso
 laberinto de espejos.

José Alvarado (Sobre Antonio Machado)⁶
 fragmentos

Machado fue un gran poeta siempre. Pero su figura se engrandeció y se llenó de nobleza en los tres años de la guerra. Bajo los bombardeos, siguió siendo el gran poeta de la soledad de Soria. Y puso toda su bella palabra, toda su noble emoción, su vigor y su ensueño, al servicio de la defensa de España. No tomó el fusil porque ya era un anciano. Jóvenes poetas amigos combatieron en su nombre en todos los frentes republicanos.

Poca cosa es el hombre y, sin embargo, mirad vosotros si encontraréis algo que sea más que el hombre, algo, sobre todo, que aspire como el hombre a ser más de lo que es, decía en las notas y recuerdos de Juan de Mairena que publicó, mientras el fuego faccioso desolaba a España. Y él, con ser tan grande, siempre aspiró a la superación: en la paz frente a sus ríos, a su mar, sobre la triste tierra castellana, bajo encinas, hayas, robles y olivos; en la guerra siempre con brío y con lealtad.

Como gran poeta que fue, adivinó. Y ya en 1912 había sentido la ceguera de hoy, de algunos, muy pocos, intelectuales españoles:

*Filósofos nutridos de sopa de convento
 contemplan impasibles el amplio firmamento;
 y si les llega en sueños, como un rumor distante,
 clamor de mercaderes de muelles de Levante,
 no acudirán siquiera a preguntar ¿qué pasa?
 Y ya la guerra ha abierto las puertas de su casa.*

Ellos no resistieron la prueba del fuego. Se disolvieron y vagan como sombras por Europa. Machado, en cambio, exaltó su vida —su obra— en los días terribles.

⁶ JOSÉ ALVARADO, "Antonio Machado", *Taller*, mayo de 1939, núm. 3, pp. 23-29.

Murió en un lecho misérrimo en una aldehuela francesa, después de pasar días sin comer y noches al raso entre los emigrados.

Juan Ramón Jiménez⁷

“Los árboles”

Volvía yo con las nubes
que entraban bajo rosales,
grande ternura redonda,
entre los troncos constantes.

La soledad era eterna
y el silencio inacabable.
Me detuve como un árbol
y oí hablar a los árboles.

El pájaro solo huía
de tan secreto paraje,
sólo yo podía estar
entre las rosas finales.

Yo no quería volver
en mí, por miedo de darles
disgusto de árbol distinto
a los árboles iguales.

Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.

Me retardé hasta la estrella.
en vuelo de luz suave,
fui saliéndome a la orilla
con la luna ya en el aire.

Cuando yo ya me salía,
vi a los árboles mirarme.

⁷ JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, “Los árboles”, *Taller*, marzo-abril de 1940, núm. 10, pp. 10-11.

Se daban cuenta de todo
y me apenaba dejarles.

José Bergamín⁸

Fragmentos

En estas palabras mías, vosotros, todos, no veáis, más que la palabra española que aquí en América resonó por primera vez con acento nuevo en el mundo; una palabra que va unida al concepto de libertad y de honor, porque consiste, precisamente, en la liberación de la esclavitud de la sangre, de la esclavitud de la raza: la libertad de la palabra humana. Es decir, de todos aquellos valores que representan una cultura universal y española en nuestro tiempo, en todo tiempo.

En este saludo mío no veáis más que el saludo de aquellos españoles que, sirviendo a la inteligencia sirvieron a nuestro pueblo; y por eso yo quisiera subrayar mi saludo con la evocación de dos nombres gloriosos, unidos a la lucha del pueblo español: uno, el del poeta Federico García Lorca, asesinado cobardemente por aquellos mismos que sabían que al asesinarle, asesinaban a la poesía viva, a la inteligencia viva, a la voz viva del pueblo inmortal de España. Y otro —y éste es el nombre de nuestro más glorioso refugiado intelectual— el nombre que dentro de unos días cumplirá el aniversario de su muerte— el nombre de más alta y honda palabra española, el nombre excelso de don Antonio Machado.

Francisco Giner de los Ríos⁹

“Tan cerca de vosotros que el aire se conmueve”

¡Qué escondida y qué clara esta hora presente
para volver los ojos y encender la memoria
encontrando en vosotros la altura de mi frente!

La luna tierna y pura, desmayada en su gloria,
es la luna que entonces nos miraba encendida
perdernos en los fuegos y clavar en la historia

⁸ JOSÉ BERGAMÍN, “Las cosas claras”, *Taller*, ene.-feb. de 1940, núm. 9, pp. 53-55.

⁹ FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, “Tan cerca de vosotros que el aire se conmueve” y “Presencias de España”, en *Taller*, noviembre de 1939, núm. 6, pp. 44-47.

Hierro de nuestra sangre sencilla y decidida...
¡Cuántos habéis quedado tendidos en enero,
con los ojos ya duros llenándose de estrellas
y vueltos vuestros hombros a un pueblo o un otero!

¡Cuántos pulsos cortados han dejado sus huellas
entre los hoyos sucios que hacen los bombardeos
las venas derramando sin brillo sus centellas!

¡Qué angustia era dejaros bajo los tiroteos
en la tierra de nadie, proximidad lejana,
rotos siempre en la noche todos nuestros deseos

de traer vuestros cuerpos y darles tierra hermana!
¡Qué soledad terrible sentir vacío el hueco
que en mi fuerza llenaba vuestra fuerza temprana!...

Como entonces, ahora, la angustia me remueve,
la desazón va honda y la luz me desvía...

“Presencias de España”

Desde la dulce voz que me arrebató
a las horas ardientes de mi vida,
vuelvo siempre los ojos a tu herida.
A la punzante angustia que me mata

Sobre la sien amada, por su mata
de pura fiebre y blanca carne henchida,
tu constante agonía contenida
hasta el fondo del pecho se desata

Y aunque la dicha alegre me proteja
y se encuentren mis labios suave suerte,
por tus venas y sangre ancha se aleja

prisionero en sus muros mi destino.
Y si en ellos me llega oscura muerte,
¡qué claro –por tu nombre– mi camino!

León Felipe¹⁰

fragmentos
 “El gran responsable (grito y salmo)”

El poeta es el gran responsable.
 La vieja viga maestra que se vino debajo de pronto
 estaba apoyada en una canción,
 estaba sostenida sobre un salmo.
 El salmo sustentaba la cúpula...
 y también el techo de la longa.
 Y al desplomarse el salmo
 se hundió todo el Reino...

Cuando todo se hundió en España,
 hace ya tiempo,
 antes de la sangre,
 los poetas se arrodillaron ante el polvo.
 Muchos dejaron la voz
 en la mesa de las tabernas
 en las subastas,
 en los mercados,
 y, en las discusiones de las escuelas.
 Algunos, para recobrarlas, descendieron hasta el betún
 profundo de los subterráneos
 y volaron por encima de las cornisas.
 Todos olvidaron que el poeta habla siempre desde el
 nivel exacto del hombre.
 Y el nivel exacto del hombre es la sombra...

“El español del éxodo y del llanto”

¡España, España!
 Todos pensaban
 —el hombre, la historia y la fábula—
 todos pensaban
 que ibas a terminar en una llama...
 y has terminado en una charca.

¹⁰ LEÓN FELIPE, “El gran responsable (grito y salmo)”, *Taller*, julio-agosto de 1940, núm. 11, pp. 5-11.

Pero España no ha terminado aún. En esto diferimos de León Felipe. La llama, viva está, y los que la hemos sentido, los que la hemos visto en otros y hemos ardido con ella, no podremos ya olvidarla nunca. Ni dejarnos vencer por el llanto aunque lloremos...

yo no soy el que canta la destrucción, sino la esperanza.

Nos salvaremos como españoles porque España, en la eternidad, se salvó ya con su gesto, con su pasión única con su amor –amor como una llama– más fuerte que el hacha destructora. León también espera que amanezca. Espera *que el llanto se haga luz*, aunque cierto es, *aún estamos en el llanto*, y dentro de él la luz puede parecer una mentira...

León Felipe ha visto en España la crueldad y también la estupidez y la pedantería, y ya desde mucho antes venía viendo a los pintores y cantores de la España hundida, a los que gustan de pintar el revés de la iluminada de España, prisionera, que para sí se dicen:

Y si España se quita la careta
Se limpia la cara
Y abre la ventana...

Ahora llora ante este coro de fantasmas, ante este coro de farsantes que ayudaron a matar a España, y los increpa. Pero tal vez olvida, mientras tanto, a todos aquellos hombres arrebatados que murieron por ella...

La llama está dentro y no muere. Tengamos fe y olvidemos el hacha, si podemos. No queramos en vano levantar los pies del suelo. Levantemos sólo el corazón para vencer el llanto.

Adolfo Sánchez Vázquez¹¹

I

¡Oh, tronco adolescente y sin sabores,
navegantes de nortes inflexibles,
prisionero de ramas impasibles
lamiendo sangre y gangrenando flores!

Agua amarga desnuda tus dolores
hundidos entre escollos invisibles,
mientras nada en alientos imposibles
tu lengua moribunda y sin olores.

¹¹ ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, "Sonetos", *Taller*, ene.-feb. de 1941, núm. 12, pp. 59-60.

¡Oh, tronco navegando sin ramales,
nacido del dolor —oscura suerte—
y empapado de enfermos ventanales!

¿Cómo olvidar tu pulso sin latido,
descendiendo del brazo de la muerte
cuando tengo mi pulso bien mordido?

II

Tu soledad empieza a estremecerme,
tu palpitar arando por la nieve
ese surco de muerte que se atreve
a sembrar el silencio que te duerme.

¿Dónde ronda el aliento que no enferme
esta sed de aire puro que te mueve?
¿Dónde la mano dura —mano leve
que en fuego quiebra la mirada inerme?

Yo quiero sorprender en tu regazo
la muerte del silencio, en ti presente
volviendo alzarte como trueno erguido.

Sin pena, sin temblor, armado el brazo,
quisiera yo encontrar convaleciente
esa herida de amor y ese gemido.

III

No quiero que derrames tu lamento
mientras haya una lengua encarcelada,
si no tienes tu mano derrotada
porque llueve en tu sangre fuego lento.

¡Qué tus llantos naveguen, sin acento,
naufragando en la arena atormentada
para ser muro firme en la hondonada
donde crece esa herida que yo siento!

Caluroso a la nieve de tu mano,
al alto tronco cuyas ramas quiebran
cuando florece tu temor en vano.

Que tus brazos derrumben mordeduras
mientras hilos de luz juntos enhebran
amargos dedos por batallas duras.

Lorenzo Varela¹²
Fragmentos

“Europa 1939”

Se trata del noviembre que vivo cada día desde hace diez noches y del que apenas sé nada, como sea la certidumbre unas veces y la duda otras, que nos mueven a creer, a querer ver, a tener fe en el destino del espíritu, en el sereno y gozoso final de la tragedia presente de Europa, que suma a nuestro velar permanente, un nuevo motivo de desvelo.

Sabemos que André Malraux se fue a un batallón de tanques, y quienes le conocemos, sabemos algo más: Su inteligencia apasionada, no puede conducirlo a otro pueblo que no sea ése donde existe la fraternidad viril, y donde la cultura no se recibe en herencia de manos del notario, sino que se conquista.

Juan Rejano¹³

“Escala de la ausencia”

No vivo en ti, no vivo en mí, no vivo
sino ardiendo entre llama y luz de ausencia,
presente sobre el tiempo y la impotencia
de esta raíz que tiene el ser cautivo

¿Quién doblará este agudo acero altivo
—morir en ansia tuya de existencia—
si escrita está en tu entraña la sentencia
que una vanguardia hará del fugitivo?

Por los vientos poblados de luceros,
por las selvas que sueñan con senderos,
llega a tu cauce mi presencia abierta.

¹² LORENZO VARELA, “Noviembre en la esperanza”, *Taller*, diciembre de 1939, núm. 7, pp. 41-43.

¹³ JUAN REJANO, “Escala de la ausencia”, *Taller*, ene.-feb. de 1940, núms. 8/9, pp. 25-27.

Mírame aquí, lejana España mía,
devanando en tu imagen mi agonía,
madura la pasión, la sangre alerta.

.....

Si eran tuyas las manos laboriosas
y hacia el árbol y el hombre las tendías,
¿quién trajo este cortejo de albas frías,
este espesor de sepulcrales losas?...

Yo sé quién enlutó tus alamedas,
quién tu regazo convirtió en roquedas.
A escarnio suena el labio que lo nombra...

Emilio Prados¹⁴

Tenía el rostro en la sombra
temblando en ella colgado,
contra la pared del sueño
por una arruga clavado.
Inmóvil estaba en ella
toda su sangre aguardando
coagulada entre sus ojos,
a que llegara una mano,
de prisión o de locura,
que, al fin, pudiera salvarlo
y al tocar su piel rompiera
su negra tumba en pedazos.
Sólo su rostro, sin cuerpo,
sobre su frente parado,
áspero, arisco, sin besos,
sin fe ni color, cuajado
como un yeso de amargura...
Sobre la noche flotando
casi rencor parecía
aquel fuego ajusticiado.
Tenía el rostro en la sombra,
por una arruga clavado.

¹⁴ EMILIO PRADOS, "Cuerpo perseguido" (poema 9), *Taller*, julio de 1939, núm. 4, pp. 22-28.

sólo una luz aguardaba
que supiera iluminarlo.

Ramón Gaya¹⁵

“A Dios”

Me despojas de todo, permitiendo
que yo mismo contemple esas cenizas.
No me hieres, me robas. ¿Eternizas
todo aquello que matas? No te entiendo.

Todavía, ¡mi extraño!, mas creyendo
estoy en esa fuerza que deslizas.
¿Por qué, despojador, me tiranizas
atándome al vivir que voy perdiendo?

No me matas, me muero, me devoro
con mi propio existir. Y cuán esquivo
te siento a mi dolor. ¡Cómo te alejas!

Me arrancaste mi llanto, y ya no lloro;
me arrancaste mi vida, y ya no vivo;
si el morir me arrebatas ¿qué me dejas?

Lorenzo Varela¹⁶

“Noviembre en la esperanza”
Madrid, 1936
(fragmentos)

En el noviembre otoñal, de tembloroso sol, de luz tibia, que nos
depara la suerte en México, los primeros pasos del mes afirman
nuestro caminar por el recuerdo, buscando la forma de las horas
españolas en otro noviembre que se llevó consigo, quizá el instante
más puro y apasionado de nuestra vida, de la vida de España.

...Y de qué doloroso modo sentimos nostalgia de aquella angustia que
nos hacía paso...

¹⁵ RAMÓN GAYA, “Sonetos de un diario”, *Taller*, diciembre de 1939, núm. 8, pp. 23-26.

¹⁶ LORENZO VARELA, “Noviembre en la esperanza”, *Taller*, diciembre de 1939, núm. 7, pp. 41-43.

Y aquellas horas de España tienen hoy, para nosotros, la forma de un español más adolescente que joven, y que el siete de noviembre de 1936, en soledad, aquella soledad de viva comunión popular, decidió morir en el frente y marchó a la muerte en sueños, que entonces, más que nunca, fue un sueño la vida de España salvada de la muerte por un sueño del pueblo, sueño de libertad impensable, de albedrío aquél, en la tierra: Aún vive el español, más joven que en el recordado noviembre, menos adolescente, y acaso por eso, a instantes la angustia, le duele en las entrañas la duda de si tendrá el mismo corazón de antes.

Juan Gil Albert¹⁷

“La forma de las horas”
(fragmentos)

Así discurría en la tarde propicia de junio, en medio de los campos extensos, bajo un cielo transparente, en esos instantes regulados por la precisión con que la luz y las tinieblas pactan el relevo de las horas y los árboles pueden ser designados por sus nombres a largas distancias... Supe después que aquel hombre muerto era un evacuado de Isona, pueblo situado más al norte y en plena línea de fuego. A los dos días y durante una de nuestras ausencias, le trajeron un compañero imprevisto. Un soldado, casi un muchachuelo, había muerto de unas fiebres veraniegas. Los árboles estaban cuajados de cerezas. Este joven recluta que era alicantino, habría sucumbido a las imprudencias que tantos de sus jóvenes compañeros cometían por estos días inactivos y en parajes tan invitadores. La vida, aunque nos produzca extrañeza, continúa su curso natural a través de la guerra...

Enrique Díez Canedo¹⁸

Una carta de Perpiñán me da la noticia... y su brevedad sugiere mucho: “Hace días tuve el dolor de acompañar en su triste agonía a Antonio Machado. Murió en la guardilla de una mala pensión aldeana, al lado de la abuela, que ni se dio cuenta de su muerte. La

¹⁷ JUAN GIL ALBERT, “La forma de las horas”, *Taller*, noviembre de 1939, núm. 6, pp. 41-42.

¹⁸ ENRIQUE DÍEZ CANEDO, “Antonio Machado, Poeta Español”, *Taller*, mayo de 1939, núm. 3, pp. 7-8.

noche al raso en la estación de Cerbére, de donde fue a recogerle un amigo, le produjo la muerte”. Yo le vi un año seguido, con gran frecuencia, en las capitales de guerra: Valencia y Barcelona. Decaído físicamente, conservaba indemne su espíritu y escribía con mayor regularidad que nunca. Tenía presente a Madrid, y lo evocaba en sus versos...

Antonio Sánchez Barbudo¹⁹

“Primavera-otoño, 1938”
(fragmentos)

Un camión militar, polvoriento y maltrecho, con el color del frente, hundido, como esa muerte anónima desparramada y perdida por los campos, un camión opaco corría a gran velocidad una tarde del mes de Abril de 1938 por la carretera asfaltada que corta los huertos próximos a Tarragona. Muchos camiones marchaban por aquellos días desde Barcelona al Ebro, donde se acababa de establecer línea.

El mundo se había derrumbado para nosotros. Era siniestro callar y decir algo era también muy lúgubre. Todo resultaba penoso. Emilio, desde su movible observatorio, creía sentir un llanto que se escondía en los rincones de recato y olvido, en lugares húmedos y silenciosos, junto a empalizadas verdes o sólidos muros de lágrimas que descubría al pasar, y en los bancos solitarios de esos jardines apenas entrevistados y ya olvidados...

Fue aquel un tiempo terrible. Sin embargo la vida era aun la vida, la tierra era aun la tierra y todavía existían paredes en pie y cercados indiferentes. La tierra florecía como cada año, y esto es siempre una sorpresa. Pero mayor sorpresa es aun la primavera en una tierra vieja, y sobre todo en aquella España sangrienta y para adorno de un pueblo dolido, perdido, esperanzado todavía. Porque había esperanza, como había juventud. Y hasta había amor y enamorados. Había lugares con frescor, caminos que se sabía donde iban a parar...

La paz se extendía sobre esos campos primaverales heridos ya por la mano de la guerra. La violencia no quería prenderse a esa tierra dulcísima: se despegaba de ella. La guerra, la pesadilla, la muerte estirada como una trinchera cavada a lo largo del río, vivía en el aire,

¹⁹ ANTONIO SÁNCHEZ BARBUDO, “Primavera-Otoño, 1938”, *Taller*, julio-agosto de 1940, núm. 11, pp. 41-51.

aunque el aire por estos jardines lo ignorase. La muerte corría por el viento y llegaba cuando nuestra ilusión huía, y era dentro del pecho una espina clavada. Ni siquiera era la muerte, porque la muerte. Deseábamos con frecuencia morir, acabar pronto. Era la otra muerte, la muerte de todo, la muerte general la que nos oprimía...

Hubiera querido Emilio estar ya en primera línea, bajo las balas, para desde allí, sufriendo como todos, poder decir y poder decirse a sí mismo, que estaba orgulloso de su trabajo y que aquel trabajo debía hacerse...

Una vez tomada firmemente la decisión, insistiría en el deseo de ir a una Compañía a primera línea, pasase lo que pasase... sintióse Emilio más sereno.

La relativa paz de que gozaba en Barcelona fue rota al desencadenarse la ofensiva de Aragón, que produjo el derrumbamiento del Ejército del Este. Perdió todo contacto con su unidad a partir de entonces. Quedóse indeciso. Días después, cuando iba a partir llególe la orden del antiguo Comisario, la última que recibiera, diciéndole que acabase su labor. Pero este era ya difícil. En seguida vinieron los terribles bombardeos de Marzo.

Una ciudad de medio millón y medio de habitantes recibía hasta diez veces o más por día las macabras visitas de la aviación. Y esto un día tras otro. La población estaba enloquecida. Mujeres y niños, familias enteras salían de la ciudad llevando a hombros sus tristes propiedades. La muerte llegaba por el aire día y noche. En las casas, en la calle, en el trabajo nos sorprendía el triste ruido de los motores y el estampido de las bombas...

Al fin halló la Brigada. Al divisar el puesto de mando parecióle entrar en la tierra de promisión. ¡Morir, morir!. Pero morir *ordenadamente*, porque es terrible morir perdido (pensar que se va a morir perdido), en el camino, inútilmente y sin que nadie escuche sus lamentos.

—¡Buena suerte tuve, diablo! —se decía Emilio...

“Sea honor o castigo iré al frente. Allí todo se aclarará por sí mismo. Sea honor o castigo, lo que he de hacer es ir. Una vez allí lo demás poco importa. Lo que no haré es quedar prendido a su indecisión. Insistiré en que quiero ir sin preguntar nada”...

José Herrera Petere²⁰

“¡Qué encantadora fiesta!”

No sé si ha sido la cólera quien me ha sugerido esto, una noche de frío en que estaba retorciéndome de dolor por el recuerdo de España destrozada.

Yo me preguntaba qué opinarían los católicos de todo esto y pensaba en pacíficos varones de corazón puro que yo he conocido y en manos queridas y maternas haciendo, sobre mi frente, la señal de la cruz.

No sé si ha sido la Cólera, digo, o el Demonio quien me hacía recordar con espanto la idea, persistente como una garra de gato, de que Dios condena en carne y hueso a fuego eterno, a unos antiguos seres humanos llamados réprobos.

Yo me decía mentalmente: ¿Pero qué revolución, qué huelga puede causar más trastornos que el “Día de la Ira”, el Día aquél en que los siglos se conviertan en pavesas? Entonces, ¿por qué se han puesto tan furiosos? ¿Por qué han recurrido a la artillería?

Con rabia, una y otra vez, con verdadera rabia volvía a insistir en estos pensamientos que llegaban a tomar verdadera corporeidad. Me parecía como que una espada de fuego había cortado para siempre una antigua ideología en España y que Dios había salido perdiendo.

Decidido a dejar estas ideas que no tienen para el hombre asidero, me levanté, me vestí para la fiesta y me asomé a la ventana... La fiesta se iba animando cada vez más, corría el champagne... Mientras los invitados comían empezaron a salir cáscaras gigantes de cartón, arrastrada sobre ruedas. Todos representaban..... Las máscaras salían majestuosamente, daban la vuelta al salón entre los aplausos y las frases de admiración de la concurrencia y quedaban agrupadas a fondo en una impresionante...

Yo entonces me acordé de una noticia que había leído en los periódicos aquella misma mañana:

–“Hitler va a escribir sobre Filosofía” –le dije a la esposa de un alto personaje que estaba a mi lado.

Tuve que repetir dos o tres veces mi afirmación...

–Evidentemente –dijo–, Hitler va a escribir sobre la Voluntad como eje de la vida social. Para mí la Voluntad es la facultad humana

²⁰ JOSÉ HERRERA PETERE, “¡Qué encantadora fiesta!”, *Taller*, octubre de 1939, núm. 5, pp. 27-35.

más interesante. El “fuhrer” ha acertado en el tema ¿No le parece a usted?

—Ciertamente —la contesté...

A eso de las tres de la mañana empezaron a marcharse los invitados.

Yo me despedí solemnemente...

Ya solo frente al lago, negro de noche, pero tan concurrido y tan azul de día, pensé, mientras la sangre me martilleaba en las sienes:

—¡Oh, qué noche más divertida! ¡Qué reunión más hermosa! ¡Qué encantadora fiesta!

ALICIA CORREA PÉREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

EL SUJETO DISLOCADO DESDE EL EXILIO

El concepto de *exilio*, al igual que el de *escritura*, está relacionado con las figuras de separación, ausencia y memoria¹. En la *escritura*, el signo textual se refiere siempre a otro signo en un proceso sinfin en el que el significado nunca puede terminar de estar del todo presente. El signo textual, siempre fuera de sí, en constante *exilio*, sufre la misma dislocación que experimenta el sujeto *desterrado*. De este estar dislocado (o fuera de lugar) es de lo que trata mi trabajo.

Antes que nada importa señalar que la poesía de exilio que elijo es poesía española (escrita por españoles en lengua española). Aunque hecha en el “exterior”, abarca la mayor parte de la producción de los poetas. Y en el caso de los dos que ahora me ocupan, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, es ésta clara continuidad de la ya iniciada en España antes de la guerra y de la escrita a partir de la partida de ambos, definitiva. Ambos creen en la *Obra* total y a ello se abocan, ambos también lo hacen con entrega religiosa y de por vida.

Los escritores del exilio español tienen más de un elemento en común (para empezar, son –de manera homogénea– antifranquistas) pero hay en su producción importantes divergencias (sendas diversas que unos y otros tornan ante un mismo vacío y una misma herida). De esas divergencias es de lo que quisiera hoy hablar, de las distintas respuestas artísticas de seres (Jiménez, Cernuda) que han vivido una misma coyuntura histórica, política y cultural, pero que se construyen en la palabra poética de manera distinta, a veces hasta opuesta.

Vayamos ahora a la reconstrucción de los hechos:

Hacia los años 20 es ya Juan Ramón Jiménez un poeta nuevo y distinto. El *Diario* de 1916 es un libro de *renovación total*, posible –dirá después él mismo– gracias al amor y al mar. Los jóvenes del 27 son entonces mucho más jóvenes y menos poetas. Juan Ramón dirige casi todo lo que sucede en materia de revistas literarias de la época, en donde dará a conocer los primeros poemas de cada uno de ellos.

Y en esta empresa se encuentra por aquellos años, él, mágico nombrador, fuente inagotable de proyectos e ideas. Como confesará años más tarde Rafael Alberti en sus memorias: “Por aquellos apasionados

¹ MICHAEL UGARTE, “Luis Cernuda and the poetics of exile”, *Modern Language Notes*, 101 (1986), pp. 325-341.

años madrileños, Juan Ramón Jiménez era para nosotros el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella”².

La Guerra Civil supondrá el exilio, y el nuevo proyecto en el destierro consistirá en tratar de recuperar (*restaurar*), reescribiendo, lo que ha quedado en Madrid. La memoria de la palabra (el *mejor eco* de sí) resuena hasta tener vida propia en el papel. Pero es una vida distinta, la del destierro físico y cultural, la del diálogo en soledad consigo mismo y con los “textos” de los demás.

En reiteradas oportunidades la crítica ha señalado la clara relación de este poeta *precursor* con los que van a formar la llamada Generación del 27, y entre ellos, en especial, con Cernuda. Ciertos críticos (R. Gullón, A. Sánchez Romeralo, Derek Harris, Philip Silver, Michael Ugarte³) han hecho posible el ordenamiento de la obra de estos poetas con el fin de facilitar su estudio; otros (Cano Ballesta, Debicki, Rodríguez Padrón⁴) han estudiado el alcance de estas relaciones, presentando evidencias del diálogo entre los poetas y de la evolución de dicho diálogo, en su mayor o menor complejidad. Sin embargo, creo necesario profundizar en el análisis intertextual detallado entre la obra de uno y otro poeta, establecer los puentes gracias a los cuales las palabras han viajado entre los textos, recrear el itinerario de ese viaje y el punto de intersección en que éstas han coincidido o cambiado de dirección.

Se hace preciso ahora ir a textos concretos en los que se pueda establecer esta intertextualidad. Las conexiones que planteo en este trabajo entre Cernuda y Juan Ramón Jiménez son significativas solo de momentos puntuales en la evolución de la poesía de ambos escritores. Los textos a los que me interesa acercarme en este trabajo tienen el común denominador del destierro: 1) los de Cernuda, de *Las nubes* (1937-1940), *Como quien espera el alba* (1941-1944), *Vivir sin estar viviendo* (1944-1949), y de *Con las horas contadas* (1950-1956); 2) y los de Jiménez, de *En el otro costado* (1936-1942) y “Espacio”, texto que comenzó a gestarse en 1941, pero cuya elaboración duró hasta ya entrada la década de los años cincuenta. Uno de los últimos trabajos del autor.

² RAFAEL ALBERTI, *La arboleda perdida*, Seix-Barral, Barcelona, 1987, I.

³ Pueden verse de este autor, además de su artículo ya citado: *Shifting ground: Spanish Civil War exile literature*, Duke University Press, Durham-London, 1989, y “Luis Cernuda and the poetics of exile”, en JOHN GLAD (ed.), *Literature in exile*, Duke University Press, Durham-London, 1990.

⁴ Por ejemplo, su artículo “Juan Ramón Jiménez-Luis Cernuda: Un diálogo crítico”, *Cuadernos Hispánicoamericanos*, 1981, núm. 373, pp. 886-925.

Materia de este trabajo es, por una parte, *a)* analizar el comportamiento del *sujeto*, a la luz de coordenadas presentes en la poesía de los dos poetas (*tierra/destierro; realidad/deseo; memoria/olvido*); y, por otra, *b)* evaluar el sentido último de dicha interacción: hasta dónde ambos escritores, ya lejos de su mundo (de su lengua y de su tierra) encuentran, a través de su poesía, una forma de regreso, y en ella, de trascendencia.

Analizaremos primero los textos de Luis Cernuda a la luz de la dicotomía *tierra/destierro*.

EL SUJETO ENTRE LA TIERRA/EL DESTIERRO

En el caso de Luis Cernuda, el exilio físico se produce en febrero de 1938, dos años más tarde que el de Juan Ramón. En *Ocnos* quedan recogidas sus impresiones al dejar, para siempre, España:

Atrás quedaba *tu* tierra sangrante y en ruinas. La última estación al otro lado de la frontera, *donde te separaste* de ella, *era sólo un esqueleto de metal retorcido, sin cristales, sin muros —un esqueleto desenterrado al que la luz postrera del día abandonaba*. ¿Qué puede el hombre contra la locura de todo? Y sin volver los ojos ni presentir el futuro, saliste al mundo extraño desde tu tierra en secreto *ya extraña*.

Prestemos atención a la condición de “ya extraña” con la que califica a su “tierra”. Volveremos a esta idea.

En el poema “Elegía Española [II]” del libro *Las nubes*, finalizado en Glasgow en 1940, el *sujeto*, ya en el *destierro*, le habla a un *tú* (“mi tierra”) desde una primera conciencia de distancia:

Ya la distancia entre los dos abierta
Se lleva el sufrimiento, como *nube*
Rota en lluvia olvidada...

(p. 270).

Vemos a un *sujeto* en despegue, alejándose y, en medio, entre él y *su* tierra (“pasión única mía”) solo una “nube *rota*”, grieta por donde se escapa el sufrimiento como “lluvia *olvidada*”.

En “Gaviotas en los parques” (del mismo libro), el *sujeto* se encuentra suspendido entre dos tensiones (de un lado, la “ciudad levítica” del *destierro*; del otro, “las gaviotas”, gemelas de su alma, sin poder regresar a su tierra):

Lejos quedó su nido de los mares, mecido por tormentas
 De invierno, en calma luminosa los veranos.
 Ahora su queja va, como el grito de almas en destierro.
Quien con alas las hizo, el espacio les niega

(p. 310).

Sujeto equidistante entre dos nadas: la de ese nuevo mundo (el del *destierro*) y la de su espacio anterior (el de *su tierra*), al que no pueden volver, ni las gaviotas ni él, donde queda, a lo lejos, su solo mundo junto a un “nido” para siempre vacío. El verso final subraya la ironía de haber sido dotadas de “alas” quienes no pueden levantar vuelo para regresar.

El camino del *sujeto* poético es inversamente proporcional a la distancia recorrida: cuanto más lejos (cuanto más extranjero), más se ensimisma. En “Monólogo de la estatua”, el *yo* se asimila a la blanca *estatua* de piedra:

Uno a uno los siglos morosos del destierro
 Pasaron sobre *mí*. *Soy la piedra divina*
 Que un desastre arrojara desde el templo al *abismo*
 (p. 279).

Desde el fondo de ese *abismo*, para siempre lejos, petrificado, nos dice:

Lleno estoy de recuerdos. Su tormento me abre
 Como *llaga* incurable el *hueco* de la gloria

Y más adelante:

Pasan mientras las olas con revuelta marea
 A juntar con sus aguas las aguas del *olvido*
 Y recubren mi cuerpo, blanco como las nubes
 Del *limo que corre* los mármoles sagrados
 (p. 280).

El *sujeto escindido* de los anteriores poemas, se resuelve ahora en total *ostracismo*. Todo queda resumido y circunscrito en un vacío que va desintegrando al *yo* (“Pasan... las olas [y] recubren mi cuerpo, blanco como las nubes/ del *limo que corre* los mármoles sagrados”). Las imágenes confirman la imposibilidad de salida: “*abismo*”, “*llaga* incurable”, “*hueco* de gloria”, “*olvido*”.

EL SUJETO ENTRE LA *REALIDAD*/EL *DESEO*

En *Como quien espera el alba*, escrito entre 1941 y 1944 (entre Oxford, Glasgow y Cambridge), a la melancolía y nostalgia de España, le sucede el *deseo* de recuperar ese mundo perdido (el hogar, los amigos, los paisajes, la casa) a través de la palabra escrita. La poesía es lo único que queda (arma y refugio). En el poema “A un poeta futuro”, el *sujeto poético* va a ser expresión de *deseo* en carne viva:

Sólo quiero mi brazo sobre otro brazo amigo,
 Que otros ojos compartan lo que miran los míos.
 Aunque *tú* no sabrás con cuánto amor hoy busco
 Por ese abismo blanco del tiempo venidero
La sombra de tu alma, para aprender de ella
 A ordenar mi pasión según nueva medida.

.....

Yo no podré decirte cuánto llevo luchando
 Para que mi palabra no se muera
 Silenciosa conmigo, y vaya como *un eco*
 A ti, como tormenta que ha pasado
 Y un son vago recuerda por el aire tranquilo.
 (p. 341).

Deseo puro que se esfuerza por alcanzar a un *tú* íntimo pero futuro (hoy inexistente). No a cualquier hombre: sino a un *poeta* futuro.

EL SUJETO ENTRE LA *MEMORIA*/EL *OLVIDO*

Cernuda escribe *Vivir sin estar viviendo* entre 1944 y 1949 (libro comenzado antes de dejar Cambridge y que continuó en Londres, y, a partir de 1947, en su nuevo puesto en Mount Holyoke, Massachusetts). Al llegar a Estados Unidos (según declaración suya), se consuma la *separación espiritual* entre España y el poeta⁵. Luego sabremos que se trata de una distancia interior que el poeta se obliga a tener con aquello que no causa más que dolor: el recuerdo incesante de lo inalcanzable. La producción posterior en México es testimonio de hasta qué punto esa aparente

⁵ Véase SEBASTIAN FABER, “«El norte nos devora»: La construcción de un espacio hispánico en el exilio anglosajón de Luis Cernuda”, *Hispania*, 83 (2000), núm. 4, pp. 733-745.

separación espiritual no es más que una de las tantas formas que, en Cernuda, tiene el destierro⁶.

En “El éxtasis”, el *yo* y el *tú* (de su niñez) quedan fusionados. Son *uno*. No hay distancia ya, ni nostalgia, ni sufrimiento.

Tras el dolor, La angustia, el miedo,
Como niño al *umbral* de estancia oscura,
Será el ceder de la conciencia;
Mas luego recobrada, la luz nueva
Veré, y *tú* en ella erguido.

.....
E iremos por el prado a las aguas, donde *olvido*,
Sin gesto el gozo, *muda la palabra*,
Vendrá desde tu labio hasta mi labio,
Fundirá en una sombra nuestras sombras.

El *olvido* conlleva una promesa de “éxtasis” que se produce cuando se logra esa fusión completa (del *yo*/con el *otro*; del *presente*/con el *pasado*). Esa promesa de “éxtasis” liberador no se cumple. Si el *yo* es el *otro* (el *niño* que ha cruzado el *umbral* definitivo del olvido), y el *presente*, el *pasado* (desde donde vendrá esa *palabra muda*, desde *tu labio hasta mi labio*), el universo se cierra, definitivo. Y a la pérdida, le corresponde una forma de alivio. Ya no hay ambivalencias. Hay ansia y miedo del olvido, a la vez. Ansia, porque significa el fin del deseo, y con él, el fin del sufrimiento. Miedo, porque el olvido es el fin de todo, una forma de muerte.

En el caso de Juan Ramón Jiménez, la Guerra Civil supondrá el exilio. Tener que irse sin nada. Dejar atrás proyectos, papeles, la *Obra* de toda una vida. Los primeros versos que escribe al dejar España hablarán de *otro* mar, el Atlántico, al cual Juan Ramón se había enfrentado ya veinte años antes, aunque en circunstancias muy diferentes. El mar que aparece *En el otro costado* (1936-1942) es, en principio, un “mar de subibaja, sin nombre ni sentido”:

Ola sin nada más

Un mar que queda fuera, cuyo color, silbar, olor, nada me dicen; un mar al que le busco inútilmente el corazón... no abismo de consuelo,

⁶ Sigo en este trabajo la ed. de LUIS CERNUDA, *La realidad y el deseo*, Siruela, Madrid, 1999.

sí sombra desasida, suelta ola; sombra que no se une, ola sin nada más.

El sujeto ha perdido su centro al perder su tierra. Y así, el mar resulta algo ajeno, inexplicable, tan sin raíces como el propio sujeto que lo observa, y que se pregunta:

Mar sin mar

Este mar que me trae y que me lleva (azul y alto, morado, dulce y oro, liso o tremendo, verde) a ciudades sin fe, de tierras huera, ¿es agua, puede ser sólo agua?⁷

Juan Ramón decide que la única manera de recuperarse es aprendiendo a ser él mismo en sí mismo, como el mar:

El nuevo mar

Pero a mí no me importa que no escuches. Yo sé que tú eres tú, y que yo podría ser como tú, y eso me basta... Tú, mar desnudo, vives, mar, en el centro de la vida (*Leyenda*, p. 584).

A diferencia de éste, Cernuda se centrará en sí mismo, pero ahogando la pena en un *olvido* que quisiera ser definitivo.

Y ahora, vayamos a *Espacio*⁸.

La vida es este *unirse* (A) y *separarse* (B), *rápidos* (C) de ojos, manos, bocas, brazos, piernas, cada uno en *busca* de aquello que lo *atrae* o lo *repele* (*Espacio*, p. 49).

Asistimos a un juego de contrarios que no se resuelve. Pero esa incompatibilidad que no puede ser conciliada, es la que crea un tercer plano (C) (desplazado de sentido), como una realidad *alterna*. Ya que no podemos terminar de *unirnos* ni *separarnos*, seguimos, seguiremos indefinidamente en esa *búsqueda* de aquello que nos *atrae* y nos *repele*. Y seremos sólo eso: planos desencontrados, disonantes, caos: *rápidos* de ojos, manos, bocas, brazos, piernas.

Al final del *Fragmento Tercero* de *Espacio*, la imagen del vacío aparece en su más profunda dimensión existencialista:

⁷ *Leyenda*, ed. Antonio Sánchez Romeralo, Cupsa, Madrid, 1978, p. 582.

⁸ Sigo la ed. de JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Espacio*, ed. Aurora de Alborno, Editora Nacional, Madrid, 1982.

Un cáncer, ya un *cangrejo* y solo, quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos... clavando su vibrante *enemistad* en mí. Bajé lento hasta él, y con el lápiz de mi poesía y de mi crítica, sacado del bolsillo, le incite a que luchara... ¡pobre héroe! Fui malo? Lo aplasté con el injusto pie calzado, sólo por ver qué era. Era *cáscara* vana, un *nombre* nada más, *cangrejo*; y ni un adarme, ni un adarme de entraña; un *hueco* igual que cualquier otro *hueco*; un hueco hueco... Parecía que el *hueco* revelado por mí y puesto en evidencia para todos, se hubiera hecho *silencio*, o el silencio, hueco... Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me habla a mí pisado y aplastado ¡Qué inmensamente *hueco* me sentía, qué monstruo de *oquedad* erguida, en aquel solear empederniente del mediodía de las playas desertadas! (*Espacio*, pp. 55-56).

El *héroe* (cangrejo y sujeto poético a la vez) es sólo eso = *hueco* (sobre el suelo/bajo el cielo) –hueco *poblado* de silencio, que *se llena* de mar. El sentimiento es de rabia, y de la futilidad de esa rabia. El *poeta* se ríe de sí mismo (él, ese *dios* que intenta borrar el espacio y el tiempo) y desaparece en las profundidades de la *oquedad*. *Espacio* no es (como los otros textos) un viaje a New York, la Florida ni Moguer, sino a todas esas partes que se transforman en un mismo lugar. El mar no es ya el primero del *Diario*, no está haciéndose, sino hecho, es definitivo, y no permite el regreso. Viaje a lo esencial (conciencia), y a lo imposible (destierro/hueco/nada). En Juan Ramón queda la *cáscara vana* (después de haber aplastado al *cangrejo*), destruida pero todavía allí, presente como su dolor.

Ante la imposibilidad de regreso, Juan Ramón apela a un diálogo (textual), diálogo puente que lo devuelva a su pequeño mundo. Él, en Puerto Rico, lector –y ya no leído–, va a mirar la poesía de sus discípulos para recuperar esa palabra viajera que se resiste a dialogar. Luis Cernuda, ensimismado, cede al ostracismo y consecuente olvido (la mejor arma de defensa contra el sufrimiento). En él la desesperación no se hace expresa, porque el *olvido* es la negación de todo, hasta del dolor y la impotencia. De regreso del entierro de Cernuda escribe Max Aub: “Hace mucho que no quería saber nada de España: nada le dolía tanto. Amaba apasionadamente lo que odiaba; su soledad primero”.

Al comienzo de nuestro trabajo hablábamos del signo textual (la palabra poética) en carrera siempre desesperada por poder expresarse. En la poesía de Jiménez, como en la de Cernuda, la palabra “España” no es más que un *eco* de la España “real”, evocada después de todo en la

memoria como mero recuerdo para poder luego ser nombrada. “España” vive en el texto. Y aún más, vive en ese proceso inacabable de vida en quien lee esta palabra en un poema y la incorpora en la escritura de otro texto, propio y nuevo. Lectura y escritura legitiman así la pervivencia de un “lugar”. Y el sujeto, aunque *dislocado*, puede, por fin, respirar el fresco aire de su tierra en el texto por él creado. Por eso el poeta crea y por eso reescribe.

Como lectores y al leer la poesía de estos poetas —reviviendo así el proceso por ellos iniciado—, tal vez podamos por fin ayudarlos a encontrar en sus textos el tan ansiado camino de regreso.

MARÍA ESTELA HARRETCHE

Smith College

MEMORIA DE UN OLVIDO: TEXTOS DESCONOCIDOS DE MARÍA TERESA LEÓN

“El final de la sangrienta contienda civil española de 1936-39 y la subsiguiente implantación del régimen dictatorial expulsó a miles de españoles a una de las más implacables emigraciones del siglo”. Así se expresaba Vicente Llorens en un artículo (1976) sobre el exilio republicano de 1939. Compartimos desde luego con Llorens esta idea, y añadimos que si bien el precio fue alto, en muchos casos dejó una impronta preciosa; tal el caso de María Teresa León, quien, una vez definida la guerra civil española, marchó, el 6 de marzo de 1939, junto a su esposo, el poeta Rafael Alberti, camino de Orán, hasta Elda (Alicante). Luego de recibir la protección generosa de Delia del Carril y Pablo Neruda, trabajó un tiempo como traductora para radio París-Mondiale y luego, en febrero de 1940 –siempre junto al poeta gaditano–, se embarca, en Marsella a bordo de un buque para refugiados españoles, el Mendoza, que la llevó a Buenos Aires. En la Argentina, María Teresa León vivió por casi 24 años. Dice Luis Alberto Quesada, en 1991: “Han llegado Rafael y María Teresa y son, entre los intelectuales de prestigio, los de mejores cualidades y tradiciones para los grupos de los hombres y mujeres en el exilio”.

Efectivamente, en ese país esta notable escritora¹, nacida en Logroño en 1903, desarrolló una destacada labor, no sólo literaria, sino también cultural y social. Conferencias, programas radiales, adaptaciones

¹ El reciente centenario de María Teresa León avivó, tal vez tardíamente, el interés por su obra. Sobre el injusto olvido del que fue objeto por la crítica especializada, circulan hoy varias opiniones. Hay quienes lo atribuyen, como Benjamín Prado, a la “escasa y malintencionada” relación de los críticos con la Generación del 27 durante la dictadura del “funeralísimo”. Pero también, agrega el mismo Prado, “si además se trataba de una mujer, la oscura congregación literaria del franquismo decidía, sencillamente, ignorarla. Este fue el destino primero de maruja mallo, de Rosa Chacel... de María Teresa León”. A ello se suma sin duda la circunstancia vital para María Teresa León de haber sido, por más de cincuenta años, la compañera de una de los poetas más destacados del siglo XX.

cinematográficas, organización de recitales y fiestas benéficas son sólo algunas de las múltiples facetas de su exilio argentino².

El presente trabajo rescata unos textos –desconocidos– cedidos por el hijo de María Teresa León, Gonzalo de Sebastián, médico residente en la Argentina. En ellos su autora pone en diálogo, por una parte, dos claves de memoria: una individual, por la que se recuperan vivencias personales vinculadas a sus viajes con Alberti, sus amistades y la otra memoria, la colectiva, la de española, que se esfuerza por recuperar un pasado que la tuvo como una de sus protagonistas indiscutible³. Superando este buceo memorioso –tan característico de la literatura de exilio– el horizonte se dilata y se materializa en una constante proyección hacia el presente, un hoy que a su vez funciona prospectivamente como puente hacia el porvenir.

Conocida sobre todo por su bellísima autobiografía *Memoria de la melancolía*, la obra de esta incansable escritora para quien “el escribir es una enfermedad incurable” como lo testimonia en el texto mencionado y “no distingo entre escribir y respirar” ha dejado al mundo de las letras una vasta producción que incluye poesía, novela, biografía, periodismo, teatro, guiones de radio, cine y televisión, y algunas obras en colaboración con Alberti, entre las que figura *Sonríe China*, que firmaron junto en 1958⁴.

² En nuestro trabajo “La obra de Rafael Alberti en la Argentina y la temática del exilio” (inédito) damos múltiples referencias de los años en la Argentina del matrimonio de escritores. También proporcionamos variado material documental sobre esta etapa.

³ María Teresa fundó la revista *Octubre*. Integró la Alianza de Intelectuales Antifascistas. Cuando hubo, durante la Guerra Civil, que cerrar el teatro de la Zarzuela, fue María Teresa quien propuso trasladar los escenarios hasta la misma línea de fuego. También fue ella a quien el presidente Francisco Largo Caballero encargó la evacuación de las obras de arte de El Escorial y del museo del Prado, en noviembre de 1936. Las “guerrillas del Teatro” la tuvieron como una de sus más comprometidas propulsoras.

⁴ Hemos podido reconstruir la siguiente lista: *Misericordia*. Teatro, *Cuentos para soñar*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1928. Cuentos *La bella del mal de amor*, Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos, 1930. Cuentos. *Huelga en el puerto*, 1933. Teatro, *Rosa-Fría, patinadora de la luna*, Madrid, 1934. Cuentos, *Cuentos de la España actual*, Dialéctica, México, 1935. Cuentos, *Una estrella roja*, Ayuda, Madrid, 1937. Cuentos *La tragedia optimista*, 1937. Teatro, *Crónica General de la Guerra Civil*, Alianza de Intelectuales Antifranquistas, Madrid, 1939. Ensayo, *Contra viento y marea*, AIAPE, Buenos Aires, 1941. Novela. *Morirás lejos*, Americalee, Buenos Aires, 1942. Cuentos. *Los ojos más bellos del mundo*, 1943. Guión de cine. *La historia tiene la palabra*, Patronato Hispano-Argentino de

“¿Conocen hoy los españoles la extensa obra narrativa y ensayística de María Teresa León?”, se pregunta Benjamín Prado en 1988. Y añade: “...al conocimiento tendencioso y mutilado de algunos autores imposibles de esquivar, se unió el olvido o la descalificación de otros, cuyas obras, en algunos casos valiosas, quedaron reducidas al mínimo espacio de un adjetivo poco razonable”. No obstante los significativos homenajes de estos últimos años, incluidos los del centenario, dicho conocimiento, a juzgar por algunos hechos que seguidamente puntualizaremos, sigue siendo impreciso e incompleto. Entre las omisiones más significativas aparecen, por una parte, el ensayo *Nuestro hogar de cada día*, publicado en Buenos Aires en 1958 y el texto, descubierto en 1993, que apareció en la revista *Ínsula*, *La madre infatigable*, una especie de guión vinculado a la relación entre Cervantes y su progenitora. *Huelga en el puerto*, de 1933, como *La tragedia optimista* de 1937, no se mencionan en el detallado estudio de Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español siglo XX*, aún cuando el autor dedica un sector especial a las producciones y a la actividad teatral anterior y simultánea a la Guerra Civil. Sí menciona a María Teresa León y su libro *Memoria de la melancolía* como interesante aporte vinculado al conocimiento del público que acudía a tales puestas.

Pero la producción de la escritora logroñesa excede ampliamente lo registrado en las nóminas bibliográficas conocidas. A la comprobada existencia de textos que aparecieron en publicaciones hemerográficas argentinas registradas en el imprescindible libro de Emilia de Zuleta *Relaciones literarias entre España y la Argentina*⁵ donde se consignan las colaboraciones de María Teresa León a las revistas *Cabalgata*, *Criterio* y *Correo Literario* se suman otros textos: el cuento “El barco” publicado en el periódico *Orientación*, el texto “El derecho de la Nación”, de la revista

Cultura, Buenos Aires, 1944. Ensayo. *La dama duende*, 1945. Guión de cine. *El gran amor de Gustavo Adolfo Bécquer*, Losada, Buenos Aires, 1946. Novela, *Las peregrinaciones de Teresa*, Botella al mar, Buenos Aires, 1950. Cuentos. *Don Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid campeador*, Peuser, Buenos Aires, 1954. Novela. *Nuestro hogar de cada día*, Compañía Fabril Editora, Buenos Aires, 1958. *Sonríe China*, Jacobo Munick, Buenos Aires, 1958. Miscelánea. *Juego limpio*, Goyanarte, Buenos Aires, 1959. Novela. *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos*, Losada, Buenos Aires, 1960. Novela, *Fábulas del tiempo amargo*, Alejandro Finisterre, México, 1962. Cuentos. *Menesteos, marinero de abril*, Era, México, 1965. Novela. *Memoria de la melancolía*, Losada, Buenos Aires, 1970. Biografía. *Cervantes. El soldado que nos enseñó a hablar*, Altalena, Madrid, 1978. Novela. *La libertad en el tejado*, 1989. Teatro.

⁵ Cultura Hispánica, Madrid, 1983.

Pase, “Guerrillas del teatro” en *Latitud*, “Reportaje a Córdoba Iturburu en *El sol*. Y también las innumerables conferencias sobre variados temas y en variados lugares de la Argentina que pronunció la infatigable compañera de Alberti. Por ejemplo, en la Sociedad Sarmiento, en Tucumán donde, según consta en *Actas*, la escritora habló sobre “Cultura y poesía”. También las ofrecidas en el Museo de Arte Moderno, en Buenos Aires, en la Federación de entidades Gallegas, en la Facultad de Filosofía y Letras, en la galería “Picasso” de Florida, entre otras.

Pero hay otros escritos, como los que hoy presentamos, habitantes olvidados de unos sencillos cuadernos escolares que, hasta hace algún tiempo, se apilaban abrumadoramente en el departamento de Gonzalo de Sebastián, hijo de María Teresa. Nuestro afán vinculado a la vida de los Alberti en la Argentina posibilitó el rescate de algunos de ellos.

En mayo del año 1993, en uno de mis recorridos entrevistando personas, visitando lugares que me permitieran reconstruir los años argentinos de Rafael Alberti, llegué al departamento de la calle Monteaugudo 1685. El riguroso invierno contrarrestaba sin duda con la amabilidad de sus anfitriones. Gonzalo de Sebastián y su esposa Irene desplegaron casi de inmediato los más variados testimonios –cartas, fotografías, documentos– de su nunca interrumpido contacto con María Teresa y su famoso esposo. Poco a poco el relato del hijo de la escritora, residente desde hace más de cuatro décadas en el país, fue involucrándome en una atmósfera plena de emocionados recuerdos. Un “mi madre”, como solía nombrarla, evidenciaba no sólo el sólido afecto que, pese a la triste historia de separación, encuentros, nuevos exilios, se mantenía inalterable sino también la admiración hacia María Teresa. Promediando casi el encuentro y cuando creía haber justificado por lejos el esfuerzo que implica a los que vivimos en provincias llevar adelante estas tareas de reconstrucción, Gonzalo de Sebastián apareció con unos cuadernos, pequeños, algo deteriorados, de hojas casi amarronadas, de donde surgían, con trazo firme, unos textos que, según me relató, nadie había leído y que pertenecieron a su madre. Comentó además que, antes de la apresurada partida de María Teresa y Rafael hacia Italia, él había visto decenas de ellos. Hoy sólo poseía algunas cajas con variado material. Gracias a esta feliz circunstancia poseo, regalo de los Sebastián, uno de estos cuadernos.

Vamos a detenernos primeramente en la materialidad de los textos, es decir, aquellas huellas del yo enunciador no configuradas discursivamente. La primera impresión que causa el contacto con dicha materialidad –además de la emotiva– es la de una praxis escritural sin pausa. Las

palabras se suceden sin respetar márgenes, renglones. Tampoco el orden de la hoja. La grafía comienza siendo clara hasta convertirse en una sucesión de trazos casi ilegibles. Incluso, algunas veces, lo que empezó siendo un poema se transforma, línea mediante, en una sucesión de impresiones o recuerdos. No faltan tachaduras y sobreescritura. Por lo tanto, la lectura no resulta fácil.

Por lo expuesto hasta aquí, confirmamos que, no obstante las limitadas publicaciones ya apuntadas, María Teresa escribía permanentemente. La escritura era en ella una necesidad vital, tanto como respirar, según ya lo advertimos. “La urgencia arrastra la forma” decía Martín Gaité ¿Presentía la autora de mayor lucidez en la construcción de la memoria, el recuerdo, la evocación de los años de la guerra—*Juego Limpio, Memoria de la melancolía*— la enfermedad brutal que la colocaría en el más cruel de los exilios, el mental? En este humilde cuaderno, como en los otros, extraviados en los avatares de las partidas, la expresión de la urgente voluntad de anticiparse a la amnesis—individual y no voluntaria, pero también a la colectiva e intencionada— resulta insoslayable.

Por diferentes datos y circunstancias inferimos que estos textos fueron escritos alrededor de 1960. Uno de ellos, es la solapa al libro de María Teresa referido a la esposa del Cid, publicado, como sabemos, en 1960. Otro, unas máximas que desgrana la escritora a propósito de la próxima Navidad, mencionado también esta fecha.

En total, conforman un corpus de diecisiete textos, de variada extensión. Variedad que se reitera no sólo a partir de la tematización diversa sino también de la multiplicación de las estrategias discursivas implicadas—poesía, drama, carta, diario íntimo, biografía, ensayo, prólogo, memorias, autobiografía. Así—“Hija de Talía”, “Una maja de Goya” (radioteatros), “Flauta de vértebras” (poesía), Auschwitz (memorias).

Pero sin duda el grupo mayor—y sobre el que centraré las apreciaciones que siguen— queda excluido de cánones prefijados y se construyen desde una mezcla genérica que se impone sobre la aceptación de pautas de composición habituales. En este grupo se ubican: “Prologo a Chuyuan”, Vladimir Mawiakovski”, “Moca tan hermosa”, “Tiempo de Salvadore Quasimodo”, “La vida feliz”, “Paredes de Buenos Aires”, “Tucu”, “Don Lorenzo Luzuriaga ha muerto”. Así “Tucu”:

Tucu: hace días paseo una tristeza rara tratando de escribirte. Fui a Castelar. Volví a Buenos Aires. Es un sobresalto del alma ¿Cómo es posible que a los seres mortales nos sorprenda el serlo? Estoy

confundida, llena de rencor hacia el río, sintiendo la angustia que es la muerte. Por eso necesito decirte que estoy extraviada en el bosque de preguntas sin respuestas donde únicamente me responde⁶ la palabra amistad, que te envió sin saber si podrá servirte... de tu amiga M.T.

El texto no concluye aquí. La escritora agrega dos versos de Lope y luego una suerte de aforismos:

Vuelve a la patria
la razón perdida
Lope

Antes los escritores creían que había muchas cosas de las que no se podía hablar, ahora ya no queda ninguna.

—El dolor de la infancia es un dolor que no aprovecha.

—Siempre estoy esperando la llegada de un día pleno y tranquilo en que la soledad dicte “rimas sonoras”.

—Nadie cree en mi y ni yo.

—Irritación ante la injusticia (juventud).

—Irritación ante el desorden (madurez).

En cuanto a la estructura, la característica más frecuente es la de presentar estos textos como breves viñetas, cuadros que enmarcan un espacio y tiempo unificador: la vida de su autora. Aunque su disposición nos permite apreciarlos como unidades aisladas, creemos que ellos forman parte de un contexto mayor vertebrado por el yo y sus circunstancias, en momentos determinados de su acontecer vital. Así los referidos a un presente inmediato:

La vida feliz

Todos los años vuelvo a escribir diciembre y todos la pluma se me vuela para dibujar unas palabras afectuosas de cariño...

O los vinculados al pasado, que en realidad, son los menos numerosos. Frecuentemente el cambio temporal es brusco e inesperado:

Allí, en Auschwitz, lejos del Vístula, amor, larga llanura nórdica, en un campo de muerte y frío, fúnebre, la lluvia sobre la herrumbre—

⁶ Las palabras en negrita indican interpretación dudosa en la lectura.

Prefiero la paz a la guerra, su fuerza a la ajena, su sonrisa a su bullicio, su ley a su ceguera, su simplicidad a su orgullo.

Luego, retoma la modalidad de los consejos y expresa:

No te acobardes ante la vejez, dura como el viejo cielo y la vieja tierra, es la forma de eternidad que nos concedieron, no la desperdicies.

Si no buscas su provecho encontrarás que las manos se te llenan de dones...

Con ello se ofrece la visión de un yo fragmentado, episódico, más que un yo unitario. Es este yo-mujer que se focaliza en momentos precisos de su devenir Navidad, la muerte de Luzuriaga —y constantemente da vueltas sobre sí mismo, como un espiral, tratando de buscar el sentido a lo acontecido, de las características de las relaciones asumidas a lo largo de la vida— Salvadore Quasimondo, Elsa Triolet, Maiakovski —como en una búsqueda de sí misma que intenta encontrar a una mujer que casi siempre se revela con una identidad en conflicto con el presente, por el agobio de sus pérdidas.

Hablábamos de un yo-mujer Y en este punto nos detendremos por un instante. A mediados de febrero de 1936 en periodista argentino Pablo Suero realizó a María Teresa y Rafael Alberti una entrevista en su casa madrileña de Marqués de Urquijo 45. Da cuentas de este encuentro como del sabroso texto de Suero Robert Marrast en su artículo “Cuatro poesías, una entrevista y un dibujo desconocidos de Rafael Alberti”. En uno de los tramos de la amena conversación, Suero convoca a la autora a hablar de mujeres para luego advertir: “A María Teresa parece no seducirle el tema” y reproduce lo expuesto por la logroñesa:

No sé nada de mujeres... no trato sino con hombres... las escritoras son escritores... no tienen sexo. Yo creo que ya hemos sobrepasado el feminismo y que eso no interesa ante los grandes problemas de la hora, que son problemas de la humanidad... Yo vivo entre compañeros y camaradas... No hay separación ni diferencia entre nosotros... Y lo mismo pasa con todas las mujeres y con todos los hombres... Viven juntos y trabajan juntos por el mañana... No siento solidaridad de sexo, de *inteligencia sí*.

En los textos que nos ocupan la autorreferencialidad acentúa un yo-mujer que encaja dentro del grupo conformado por sus compañeras de género. Así:

Hay una misteriosa virtud en la mujer y es la que aparece cuando todas las virtudes y los hombres están marchitos.

Dicen que la naturaleza trata despiadadamente a sus hijos pero tu has recibido de ella la virtud de rectificarle.

Lleva la luz delante y la sombra detrás pero de cuando en cuando deja que la sombra se adelante para saber cómo caminarás...

En la solapa al libro de Jimena, antes mencionada, dice:

Con el libro de doña Jimena, / gran señora de toda biografía novelada...

En la vida de doña Jimena, la esposa fiel y conmovedora del Cid Campeador Mará Teresa León ha querido dar el tapiz histórico o relato novelesco de los sentimientos y reacciones íntimas de una mujer en soledad durante años enfrentada con diferentes deberes y a quien la gloria apenas alcanza...

Autorepresentación desde la diferencia de género⁷ y lugar propicio para la denuncia de la situación de subordinación y de injusticia padecida por la mujer durante siglos:

Es la historia de muchas mujeres y la del número infinito de mujeres que aguardan a lo largo de los siglos la vuelta del varón a quien le estaba confiado todo: la guerra, los negocios, los viajes, los descubrimientos.

Como observamos entre las características discursivas estos textos cultivan un lenguaje directo y sencillo, con estrategias propias de la oralidad.

Los textos rescatados demuestran que la escritora se sentía muy ligada a sus afectos y a su entorno íntimo: ella privilegia lo cotidiano frente al mundo exterior. Es la intimidad de lo que sucede a su alrededor, con sus afectos y sus diarios detalles. De ello le interesa ahora hablar.

⁷ ALDA BLANCO, señala, a propósito de *Memoria de la Melancolía* que el texto "se basa en la importante categoría analítica y descriptiva de género sexual".

PARA CONCLUIR

Una vez más la escritura de María Teresa, en estos sabrosos textos de finales de su exilio argentino son la expresión de un yo que, apartado de la nostalgia, se construye como impugnación al olvido. Dos aspectos se suman a los ya estudiados en sus textos conocidos: el opacamiento de su perfil comprometido que le permite erigir una autoimagen profundamente femenina y la construcción de un discurso cuyo anclaje supera las conocidas antinomias de la “otredad” y se ubica en lo “universal”, desde la cotidianeidad del hombre.

Tocada en su salud, tal vez en el aspecto máspreciado para esta hacedora memoriosa de recuerdos, no pudo compartir los triunfos del regreso, como Alberti. El más cruel de los exilios signó los últimos años. Pero estos escritos, como muchos que circulan y ocupan inabarcables lugares: desde el periódico provinciano, la carta familiar, el acta institucional, constituyen su voz, fijan su memoria, sólo físicamente perdida.

SUSANA SALIM GRAU

*Universidad Nacional de Tucuman
Universidad del Norte Santo Tomas de Aquino*

Teoría literaria

BIOGRAFÍAS Y HAGIOGRAFÍAS: LA DIFERENTE PERSPECTIVA DE LOS GÉNEROS

Los estudios dedicados a la escritura conventual femenina se han enfocado en su mayoría a escritos autobiográficos en los que la voz biográfica se mezcla con la mística. Dichos trabajos han analizado los escritos de monjas tanto por su inscripción en una tradición de escritura conventual femenina, como por ser escritos en los que se puede apreciar la individualidad de la monja escritora y su sentido de subversión contra el control patriarcal ejercido por su padre espiritual o confesor, representante de la institución eclesiástica. Sin embargo, los estudios de género hacen posible que el estudio de dichos escritos se enriquezca al considerar tanto a las monjas escritoras como a los confesores promotores de su escritura en un contexto sociopolítico-religioso, en el que no sólo se trata de analizar cómo el poder hegemónico patriarcal es subvertido por la monja en sus escritos, sino como una relación en la que se establece un diálogo de poderes. Kathleen Myers y Amanda Powell llaman a este nuevo acercamiento “una compleja apreciación tanto de la resistencia como de la cooperación hacia la iniciación y control clerical de los escritos monjiles”¹.

Kathleen Ross en su trabajo sobre Sigüenza y Góngora propone considerar las *vidas* de las monjas de Hispanoamérica en el contexto de otras formas de narrativa colonial². Se podría agregar que no sólo las *vidas* sino todas las formas narrativas producidas dentro y alrededor de los conventos deben ser analizadas en este contexto. El presente trabajo estudia y problematiza la producción y existencia de los escritos biográficos y autobiográficos femeninos en el marco conventual y de los textos escritos por hombres, ya sea de su propia autoría o ediciones de los escritos femeninos. Partiendo de una perspectiva de género, no se puede tratar sólo de cómo las mujeres utilizan sus escritos para subvertir el orden de las cosas o resistir el poder que sus confesores tienen sobre ellas. El proceso es más complicado y el fenómeno más complejo. Esta dinámica entre géneros literarios y géneros masculino y femenino es lo que se

¹ KATHLEEN MYERS y AMANDA POWELL, *A wild country out in the garden: The spiritual journals of a Colonial Mexican nun*, Indiana University Press, Bloomington, 1999, p. 298.

² KATHLEEN ROSS, *The Baroque narrative of Carlos de Sigüenza y Góngora. A new Paradise*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 153.

propone estudiar a partir de la comparación analítica del manuscrito publicado por Josefina Muriel en el libro *Las indias caciques de Corpus Christi* y el manuscrito original localizado en el archivo del convento de Corpus Christi, primer convento de la Nueva España en admitir mujeres indígenas en calidad de monjas. Las biografías hagiográficas incluidas en el libro de Muriel divergen estilísticamente en gran medida de las encontradas en el archivo del convento. Las primeras seguramente fueron escritas por un sacerdote y las encontradas en el convento tienen claras marcas lingüísticas que demuestran fueron escritas por una mano femenina e indígena. Aunque no se trata de *vidas* sino de biografías, la dinámica entre géneros (literarios) y género es plausible y relevante.

LA VIDA Y SU RELACIÓN CON LA BIOGRAFÍA Y LA HAGIOGRAFÍA

Electa Arenal y Stacy Schlauf en su ya clásico *Untold sisters* hablan de cómo el ámbito conventual dio paso a una producción literaria femenina³. El interés que el estudio de la *vida* ha provocado radica en que es un género que es escrito por mujeres y además porque permite hacer un análisis de la individualidad y conciencia de las mismas, la manera en que manejan los poderes impuestos por la institución eclesiástica, su uso de la retórica y la creación de un espacio para ir en contra de lo establecido sin ser castigada. Para Kathryn Joy McKnight, el género de la *vida* o *vida espiritual*, como ella lo llama, nace de la relación entre los confesores y las monjas. McKnight comenta que el género de la *vida* tiene gran relación con las confesiones que escribían quienes eran acusados de herejía ante el tribunal de la inquisición⁴. Con esta primera definición se puede apreciar que el género de la *vida* no sólo toma como modelo una confesión de vida según el modelo católico, sino que contiene también un carácter legal. Kathleen Myers ofrece una visión más centrada en la relación entre la monja y el confesor:

En ocasiones, los confesores le pedían a una monja que escribiera sus pensamientos más íntimos, frecuentemente llamado *cuenta de conciencia* o *relación de espíritu*, como un método para avanzar en el proceso de

³ ELECTRA ARENAL y STACEY SCHLAUF, *Untold sisters: Hispanic nuns in their own writings*, New Mexico University Press, Albuquerque, 1989.

⁴ KATHRYN JOY MCKNIGHT, *The mystic of Tunja: The writings of Madre Castillo (1671-1742)*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1997, p. 18.

autoexaminación y para darle a conocer al confesor información sobre su hija espiritual⁵.

Aunque esta definición se centra más en el ámbito religioso, nos hallamos ante un discurso más bien híbrido. La *vida*, que de inmediato se relaciona con la autobiografía, tiene además un carácter confesional que puede incluir largas digresiones respecto a experiencias místicas o reflexiones espirituales. En ocasiones, el texto equivocadamente recibe el título de *vida*, ya que puede construirse solamente como una *cuenta de espíritu* sin tener detalles autobiográficos. El modelo que las monjas de la Nueva España seguían era el trazado por Santa Teresa de Ávila. El *Libro de la Vida* de Santa Teresa a la vez se encuentra influenciado por las *Confesiones* de San Agustín, así como por el proceso inquisitorial que rodeó la producción del texto y del género que éste utiliza: la confesión judicial⁶. Sin embargo, la posición que hombres y mujeres ocupaban en la jerarquía eclesiástica distaba mucho de ser semejante, por lo tanto, aunque el libro de San Agustín brindaba un modelo “formal” para la escritura de Santa Teresa, la de ella debía ir enmarcada de diferente manera. Las diferencias en la producción de textos conventuales se basaban no sólo en el género (masculino y femenino), sino como Kathleen Myers sugiere en su artículo sobre la influencia mediativa del clero en las *vidas*, también de acuerdo a la posición que la persona ocupara dentro de la Iglesia⁷. Aunque lógicamente, los hombres han ocupado siempre los puestos más altos en la jerarquía eclesiástica y en este caso ambas consideraciones coinciden. Por lo tanto, San Agustín decide escribir su vida a manera de confesión sin estar sujeto a la autoridad de alguien más y dirigiéndose directamente a Dios, en cambio Santa Teresa escribe su *Libro de la Vida* a petición de su confesor. Muchas monjas dejan claro en sus escritos que reciben órdenes tanto de Dios como de su confesor, en ocasiones el confesor funciona como el intermediario entre ellas y el mensaje divino de Dios.

Otras mujeres ya habían escrito reflexiones místicas o tratados espirituales y teológicos como por ejemplo Julian de Norwich y Santa Catalina de Siena. Algunas de ellas tuvieron suerte en cuanto a su posición frente a la Iglesia, ya que se mantuvieron dentro de los límites de lo que

⁵ KATHLEEN MYERS, *Word from New Spain: The spiritual autobiography of Madre María de San José (1656-1719)*, Liverpool University Press, Liverpool, 1993, p. 18.

⁶ CAROLE SLADE, *St. Teresa of Avila: Author of a heroic life*, University of California Press, Berkeley, 1995, p. 17.

⁷ KATHLEEN MYERS, “Sor Juana y su mundo. La influencia mediativa del clero en las «vidas» de religiosas y monjas”, *Revista de Literatura*, 61 (1999), p. 36.

las autoridades eclesiásticas consideraban “correcto”. Sin embargo, se encuentra el ejemplo de Marguerite Porete, que con su tratado místico fue la primera mujer quemada en la hoguera por hereje en 1310. Es importante considerar que Marguerite no pertenecía a una orden religiosa, vivía como una beata y su mensaje consistía en que Dios no se encontraba sólo en el convento y en las lecturas en latín, sino en el mundo y en las lenguas vernáculas. En claro contraste con Marguerite, Santa Teresa aparece en el mundo religioso femenino como una figura excepcional por su riqueza literaria, pero a la vez por su capacidad para manejar la retórica y su posición dentro de la iglesia.

En su *Libro de la Vida*, Santa Teresa une la escritura autobiográfica y la lección mística. A partir del capítulo X, Teresa detiene su recuento autobiográfico para introducir casi un tratado doctrinal. Alison Weber, al hacer referencia al género en el que se inscribe el texto de Teresa, menciona la naturaleza “religiosa/legal” de su confesión, enmarcada de esta manera por el mandato de su confesor de escribir. Weber analiza las distintas retóricas utilizadas por la autora, que pronto se van a volver recursos utilizados por la mayoría de las monjas escritoras de *vidas* también en la Nueva España. Considera que aunque Teresa nunca estudió formalmente retórica, la aprendió al escucharla en los sermones⁸. En cuanto a las estrategias narrativas que poseían las monjas, analizando específicamente el caso de Santa Teresa, se encuentran principalmente la retórica de la humildad y de la obediencia. Según Gillian Ahlgren, a través de estas estrategias, Teresa podía construir cierta autoridad para legitimizar tanto sus enseñanzas como sus experiencias místicas, las cuales fueron utilizadas como un lugar común en la construcción de *vidas* a lo largo del siglo XVII y XVIII⁹. Carol Slade hace una importante aportación al tema al referir que otra de las estrategias de Teresa fue la manipulación del género autobiográfico y el uso de otros géneros para construir el suyo propio, entre éstos menciona la narrativa de conversión y el soliloquio, utilizados por San Agustín en sus *Confesiones*, así como la autohagiografía¹⁰.

Kathleen Ross va a distinguir entre las *vidas* y las crónicas o relaciones conventuales escritas por hombres, por la presencia mediadora del confesor que, como se había ejemplificado en el caso de Santa Teresa y

⁸ ALISON WEBER, *Teresa of Avila and the rhetoric of femininity*, Princeton University Press, Princeton, 1990, p. 51.

⁹ GILLIAN AHLGREN, *Teresa of Avila and the politics of sanctity*, Cornell University Press, Ithaca, 1996.

¹⁰ CAROLE SLADE, *op. cit.*, p. 16.

San Agustín, está presente en la primera pero no en el segundo. Tanto Myers como McKnight, entre otros, han estudiado las *vidas* escritas por hombres, comparándolas con aquellas escritas por mujeres para saber en dónde reside la diferencia entre sus escritos. Myers destaca dos elementos principales en las narraciones escritas por hombres, el primero es que no comentan sobre su sexo y el segundo en cuanto al contenido narrativo, menciona que podía variar de acuerdo a su posición dentro de la vida religiosa¹¹. McKnight comenta que aunque el género de la *vida* era practicado tanto por mujeres como por hombres, era en su mayoría mujeres las que escribían este tipo de texto¹². Otra gran diferencia es que en muchos casos los escritos masculinos estaban claramente preparados para su futura publicación y los femeninos no¹³. Se puede considerar este último aspecto como simbólico acerca de la pertenencia de hombres y mujeres a diferentes espacios, el público y el privado. La *vida* escrita por una monja por petición del confesor pertenecía al ámbito de lo privado y aunque circulaba entre los sacerdotes, para llegar a ver la luz de la publicación debía pasar por la mano editora del sacerdote-biógrafo que transformaba el texto de la *vida* en una biografía. Jean Franco comenta: “los confesores y biógrafos de las monjas «místicas» fungían como editores, revisores y compiladores de los textos cuya autoría no podían reclamar las mujeres que los escribían”¹⁴.

En el caso de los textos masculinos, se tiene evidencia de que podían escribirse con el propósito inicial de publicarse, ya que sus escritos pertenecían al ámbito público; los hombres utilizaban también géneros que estaban vedados para las mujeres por considerarse eruditos, como los sermones o tratados teológicos. En este caso se encuentra Sor Juana, quien exploró algunos temas considerados públicos y exclusivos de los hombres, utilizando uno de los géneros que estaba permitido tanto para hombres como para mujeres, pero nuevamente abriéndolo al diálogo entre otros géneros: la carta y con ella la autobiografía, el tratado teológico, entre otros.

El género de la *vida* tiene una estrecha relación con la biografía, ya que por lo general ésta está basada en una *vida* escrita por una monja. La

¹¹ KATHLEEN MYERS, “Sor Juana y su mundo...”, p. 55.

¹² Entre las diferencias más evidentes que encuentra McKnight es que el autor no indica una relación confesional como base para su contexto, poco conflicto interno, mucha tranquilidad y autoafirmación.

¹³ KATHRYN JOY MCKNIGHT, *op. cit.*, pp. 56-57.

¹⁴ JEAN FRANCO, *Plotting women: Gender and representation in Mexico*, Columbia University Press, New York, 1989, p. 43.

relación que existía entre la monja y el confesor, cuando coincidía con ser el biógrafo de la monja, era mucho más compleja de lo que hasta ahora se ha dicho. Franco comenta respecto a dicha relación, que el confesor era mucho más que el mediador entre la monja y la institución eclesiástica: “en palabras de Núñez de Miranda, era un «Oráculo celestial» que tenía el monopolio de la «cura de almas»” (p. 33). Asunción Lavrin analiza la biografía en la Hispanoamérica colonial enfocándose en el papel del escritor-confesor, como ella lo llama. Lavrin menciona que el fin ejemplarizante y didáctico que tenían las biografías “justificaba la apropiación intelectual y la divulgación de las confidencias intercambiadas en una relación que se presuponía directa, personal y secreta”¹⁵. Es entonces a través de esta dinámica de apropiación de los textos, que de ser un escrito privado pasa a ser público, pero no en su estado original: “El lenguaje rústico de la mujer, tan distante del lenguaje de los letrados, se quedaba sin embargo en manuscrito. En los casos en que se publicaba, el manuscrito tenía que ser editado y pulido por un sacerdote” (p. 37).

Una noción que suele utilizarse es la de bio-hagiografía, a la que Franco hace alusión cuando comenta que “las biografías, que se escribieron más tarde con base en estas notas y archivos [*vidas*] transforman en una hagiografía estas experiencias extraordinarias” (p. 41). La hagiografía se refiere a la vida de santos y tiene como propósito el ser edificante a través del ejemplo. Michel de Certeau se refiere a la hagiografía en contraste con la biografía diciendo que: “Mientras la biografía busca presentar una evolución, la hagiografía postula que todo está dado desde el principio, como un «llamado» o «elección»”¹⁶. Más adelante de Certeau describe la hagiografía como un discurso de “virtudes” y como el ejercicio de ciertos “poderes”. Para de Certeau, la hagiografía y la biografía difieren por completo, sin embargo es evidente que aunque en la teoría sea así, en la práctica se encuentra lo contrario.

Lo que sucede con la *vida* de la monja cuando es sujeto de la transformación en biografía hagiográfica es que “la religiosa sobrepasa su condición femenina y alcanza un grado de elevación intelectual o espiritual que aun la renuente mentalidad del siglo XVII no desea ver sino como un acercamiento al modelo masculino por una de las escogidas del sexo

¹⁵ ASUNCIÓN LAVRIN, “La vida femenina como experiencia religiosa: biografía y hagiografía en Hispanoamérica colonial”, *Colonial Latin American Review*, 2 (1993), p. 31.

¹⁶ MICHEL DE CERTEAU, *The writing of history*, Columbia University Press, New York, 1988, p. 277.

opuesto¹⁷. Para Josefina Muriel, el propósito de la construcción de una biografía hagiográfica, según el ideal de ejemplaridad que declaran muchas de las biografías, es que a través de ellas se mantuviera la estabilidad social y política de la Nueva España¹⁸. La *vida*, la biografía y la hagiografía por tanto, son tres géneros que se encuentran en constante diálogo. Haciendo eco al feminismo dialógico propuesto por Laurie Finke, es evidente que las mujeres escritoras en el convento utilizan los discursos creados por el opresor para participar activamente en su lucha contra la dominación patriarcal¹⁹. A través de la palabra escrita, las mujeres muestran su desafío, creando espacios de contestación.

LOS APUNTES DE CORPUS CHRISTI: LA VERSIÓN ORIGINAL

Hasta ahora sólo se conocía un manuscrito biográfico (hagiobiográfico sería más preciso) del convento de Corpus Christi, acerca de siete monjas indígenas y una de las fundadoras criollas. Dicho manuscrito fue publicado por Josefina Muriel con el título de *Las indias caciques de Corpus Christi*²⁰. El manuscrito está redactado en tercera persona y aunque es anónimo, se puede afirmar que fue escrito por un sacerdote y no por una de las monjas como propone Muriel en su libro.

Recientemente se pudo localizar un manuscrito redactado por las mismas monjas del convento de Corpus Christi en el archivo del mismo, éste conjunta una serie de narraciones biográficas y se titula *Apuntes de algunas vidas de nuestras hermanas difuntas*²¹. En él se encuentran narraciones de cuatro monjas indígenas, tres de las cuales se incluyen también en *Las indias caciques*.

En el libro de *Las indias caciques* se presentan las biohagiografías de algunas de las monjas del convento de Corpus Christi. No todas las narraciones tienen la misma longitud ni estructura, en especial las últimas dos biohagiografías son las más largas y en particular la vida de Sor María Felipa se estructura con tanta formalidad que podría pensarse que el autor tenía intención de publicarla. Estas narraciones comparten ciertas características que permiten catalogarlas como biohagiografías. Por

¹⁷ A. LAVRIN, art. cit., p. 32.

¹⁸ JOSEFINA MURIEL, *Cultura femenina novohispana*, UNAM, México, 1994, p. 41.

¹⁹ LAURIE FINKE, *Feminist theory, women's writing*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1992.

²⁰ UNAM, México, 1963.

²¹ *Apuntes de algunas vidas de nuestras hermanas difuntas*, Archivo del Convento de Corpus Christi, México.

ejemplo, todos los relatos comienzan mencionando la niñez de la monja, en todos los casos se argumenta que recibieron una buena educación de sus padres, o que sus padres fueron un buen ejemplo para la virtud. Sin embargo en algunos casos ni siquiera se conoce el nombre de los padres y sólo se menciona que fueron llamados “don” y “doña”. Todas comparten las mismas virtudes: humildad, mortificación, penitencias, ayuno y pobreza. Finalmente todas tienen el mismo tipo de muerte, una enfermedad larga que las mantuvo con una salud quebrantada pero que no les impidió seguir trabajando y siendo ejemplos en la comunidad por llevar su cruz con alegría hasta el día de su muerte. También comparten todas una fuerte devoción a la Virgen María. Todos estos son lugares comunes de la hagiografía. Estos detalles hagiográficos se combinan con algunas anécdotas biográficas formando el cuerpo de narraciones que se conocen sobre algunas de las monjas del convento.

De Sor Antonia de los Santos, por ejemplo, se dice que fue de las primeras caciques en recibir el hábito y que desde su noviciado recibió la aceptación de las otras religiosas. También comenta el escritor que continuamente cantaba la *Tota Pulchra* (canto a la Virgen María, usual en las comunidades franciscanas) y tocaba la vihuela (tipo de guitarra). Se pone especial énfasis en su obediencia y se narra que “nunca la vieron acostada en su cama, sino que en un petatito”, interesante mención de un claro elemento indígena. En repetidas ocasiones el escritor utiliza metáforas, las cuales representan otra marca estilística más propia de la composición narrativa masculina en esta época. Por ejemplo, respecto al misterio de la natividad de Jesús: “Engolfábase tanto en la consideración de este misterio, que forcejando la fuerza del espíritu hacia lo exterior rompía los muros de la gravedad y modestia que estaba tan acostumbrada en su porte”²².

En el manuscrito encontrado en el archivo del convento de Corpus Christi se presenta también la vida de Sor Antonia. La biógrafa narra algunas de las mismas anécdotas encontradas en el libro publicado por Josefina Muriel, como por ejemplo que pepenaba la comida que tiraban, en vez de comer lo que todas comían y que se alimentaba de los rabos de cebolla que encontraba en la basura, pero el estilo y el lenguaje son muy diferentes²³. Cuando comenta que cantaba la *Tota Pulchra*, escribe la biógrafa que era “bailadora y tocadora” o bien cuando describe su muerte

²² J. MURIEL, *Las indias...*, p. 125.

²³ *Apuntes...*, p. 11; J. MURIEL, *Las indias...*, p. 117.

menciona que: “se fue quedando como dormidita nana Antonia” (*Apuntes*, p. 13). El escrito es más coloquial que el compuesto por el sacerdote.

Otro ejemplo es el de la vida de Sor Rosa de Loreto, quien fue otra de las indígenas que recibió una buena educación de sus padres, nació en Capuluac y ella y su hermana fueron donadas en el convento de la Concepción. En la versión de los *Apuntes* de la vida de Sor Rosa de Loreto, la escritora narra que recogía las “andalias” (sandalias) de todas las monjas y las lavaba y que visitaba a las enfermas a las 4 de la mañana. La narradora cuenta que le pidieron a Sor Rosa que no se muriera de noche porque les daría mucho miedo a las hermanas, ésta les hizo caso y murió a las 8 de la mañana. Dicho pasaje no se encuentra en la versión ya publicada, sólo en el manuscrito recién descubierto. El estilo de esta *vida* en particular es especialmente oral, escribe la biógrafa: “cada ves i siempre que la encontrava iva andando con sus pasitos de gato y con los ojos serrados y le desiamos nanita ya te vas durmiendo y los avria tantito” (*Apuntes*, p. 18). También a Sor Rosa le llama varias veces nana Rosa.

Para comparar el estilo e intencionalidad que el escritor o bien editor de las biohagiografías imprime en su versión a diferencia de la de los *Apuntes*, se encuentra el pasaje donde se habla de la enfermedad de Sor Rosa. En *Las indias caciques* se incluye: “Por una temporada padeció un carbunco que le salió en el cerebro y que la debilitó tanto que andaba testereándose con las paredes sin que se observase en alguna ocasión desabrida, ni se le oyese desahogar su dolor con alguna queja” (p. 193)²⁴. En cambio, en los *Apuntes*: “...que le salio un carbunco. En el selevro: cuya Enfermedad. sufrio con tanta paciencia; pero contanto purgar le desflaquesio el selevro; y andava trastavillando amodo de loquita” (p. 19). Claramente se diferencian tanto el estilo como el lenguaje y por supuesto la intención. La edición y modificación del texto son evidentes.

El último relato que aparece en los *Apuntes* y que no se encuentra en *Las indias caciques* se trata de Sor María Francisca. Este relato es muy breve y de ninguna manera se podría considerar biográfico, ya que la información que se provee es mínima. Se cuenta que la monja era de un pueblo de Oaxaca y que era muy pobre y huérfana; el punto principal de la narración es relatar el prodigio del que fue sujeto. Cuenta la historia que cuando venía en su viaje desde su pueblo hacia el convento de Corps Christi entró en una cueva a pasar la noche en donde vivían leones y lobos pero que esa noche no aparecieron los animales, y por lo tanto “quiso Jesús aberles amanecido combien” (*Apuntes*, p. 16).

²⁴ Carbunco es una enfermedad infecciosa causada por una bacteria.

A partir del análisis comparativo de ambos textos se puede concluir que el sacerdote que escribió el manuscrito incluido en *Las indias caciques* no sólo se basó en gran medida en el manuscrito escrito por una monja indígena de Corpus Christi, sino que dicho sacerdote tenía un claro objetivo al llevar a cabo la edición y reelaboración de los *Apuntes*. Al poner este manuscrito en contexto, muchas de las adiciones que se encuentran en la versión de *Las indias caciques* corresponden al argumento que los sacerdotes presentaban en sus testimonios de defensa a favor de la apertura del convento para monjas indígenas. Es decir, que la reescritura y edición del escrito femenino-indígena, podía haber estado planeado para su publicación como parte de la defensa de las indígenas y para demostrar que no sólo eran capaces de vivir en comunidad, sino de llevar una vida ejemplar y en algunos casos prácticamente de santidad. El argumento a favor de las monjas indígenas se concentra en los siguientes puntos, los cuales se repiten en todas la biografiografías: la buena educación que les dieron sus padres, el poder leer y escribir, el guardar voto de castidad y finalmente la práctica de la oración mental²⁵.

Es especialmente controversial la mención de la oración mental, ya que ésta había sido utilizada como argumento en contra de la apertura del claustro para indígenas. En el testimonio que escribe Joseph María Guevara del colegio de San Gregorio de la Compañía de Jesús contra el monasterio indígena argumenta:

Uno de estos Pobres Naturales mereze mas, y agrada mas a Dios nuestro Señor poniéndole flores a un santo, encendiéndole sus velas, echándole su saumerio, que si gastara muchas oras en el exersisio tan santo de la Oración mental, en la cual, sinduda, gastará el tiempo sin provecho²⁶.

El sacerdote jesuita quiere presentar una imagen de los indígenas como seres sencillos, sin embargo, lo que hace es rebajarlos a un nivel inferior al de los españoles y afirmar que no pueden comprender las complejidades

²⁵ Sobre la oración mental, el más conocido tratado es el de Santa Teresa. En *Castillo interior* trata de explicar lo que es la oración mental utilizando la metáfora del castillo. Escribe en las Cuartas Moradas, cap. 3: “...porque para buscar a Dios en lo interior (que se halla mejor y más a nuestro provecho que en las criaturas, como dice San Agustín que le halló, después de haberle buscado en muchas partes), es gran ayuda cuando Dios hace esta merced” (p. 687). Por lo tanto, la práctica de la oración mental conlleva implícita la experiencia mística.

²⁶ Archivo General de la Nación, Historia, vol. 109, exp. 2, f. 30.

de la fe. En respuesta a esto, el grupo de biohagiografías incluidas en *Las indias caciques* funciona como un ejemplo de que las indígenas no sólo pueden llegar a ser monjas, sino adentrarse en los misterios de la fe, practicando la oración mental y experimentando visiones, voces y otros “regalos místicos” que denotan el camino de perfección que han seguido.

Sin embargo, existía cierto discurso que el sacerdote reescritor del manuscrito original de Corpus Christi no se aventuró a adoptar y fue el del conflicto étnico vivido durante los primeros años en el convento. Sor Petra de San Francisco fue una de las monjas fundadoras de Corpus Christi y primera abadesa del mismo. A partir de una primera lectura de los dos textos que tratan sobre Sor Petra, el de los *Apuntes* y el de *Las indias caciques*, se puede apreciar la gran divergencia entre ambos. No sólo el estilo narrativo, sino la cantidad de información y detalles que se incluyen en uno y en el otro difieren.

Una primera diferencia entre los textos que suponemos fueron escritos uno por un hombre y el otro por una mujer, es que la biógrafa escribe a petición de su confesor, siguiendo con el modelo establecido por Santa Teresa. El texto de los *Apuntes* comienza: “Declaro a Vuestra Paternidad de cómo nuestra Reverenda Madre Fundadora Sor Petra de S. F. El modo en que su Reverencia nos empezó a criar en su nueva comunidad” (p. 7). En cambio, en *Las indias caciques* se lee: “La reverenda madre Sor Petra de San Francisco, pasó del convento de San Juan de la Penitencia, a éste de Corpus Christi en calidad de abadesa” (p. 75). Además de esta clave estilística, se encuentran también claras marcas lingüísticas que permiten asegurar que el texto en los *Apuntes* fue escrito por una monja, como por ejemplo en el pasaje a continuación en donde la autora se incluye como perteneciente al convento: “Fue muy ejemplarísima en virtudes muy amable con *nosotras* muy prudente, muy humilde, muy penitente” (p. 7). Aunque se puede notar que la biógrafa hace uso de los lugares comunes de la hagiografía, su estilo es mucho menos retórico y estilizado, más coloquial y con un tono más bien oral.

La narración acerca de Sor Petra es particularmente relevante, ya que la escritora anónima no se limita tan sólo a relatar la vida y virtudes de Sor Petra, sino que aprovecha la oportunidad de escribir y ser leída por una autoridad eclesiástica para relatar la versión verídica de los conflictos étnicos dentro de Corpus Christi.

Sobre el conflicto desatado en el convento desde su fundación en 1724, la escritora clarifica que las monjas fundadoras, todas ellas criollas, no fueron las que les causaron problemas a las monjas indígenas, sino las

monjas que el padre Navarrete dejó entrar al convento una vez que Sor Petra murió. La biógrafa escribe:

Y así nuestro Padre; aunque digan que nos daban guerra nuestras madres fundadoras no, no fue así; pues antes quando mi madre. se murió: luego que serro el ojo; nuestro Padre Navarrete; nos hecho ensíma otras quatro; madres del Convento de San Juan y otras tres nobicias; pero solo estas dos señoras de San Juan eran las que nos daban tanta guerra (p. 9).

La autora explica que esas dos monjas criollas constantemente acusaban con el padre Navarrete a las monjas indígenas de hacer las cosas mal; y fue a partir de las acusaciones que hacían estas dos monjas que Navarrete castigaba a las monjas indígenas y en ocasiones hasta les quitaba el velo. La biógrafa también indica que el padre Navarrete quería obligar a las indígenas a votar para que las novicias españolas tomaran el velo. Navarrete, por lo que sabemos de él en esta narración y en el relato de fray Joseph, no estaba convencido de que las indígenas pudieran vivir en el convento sin la dirección de las criollas. Lavrin ha analizado una carta de Navarrete en la que admite que tiene la opinión más baja de la capacidad de las indígenas para gobernarse solas²⁷.

La escritora de esta narración fue capaz de combinar tanto la escritura hagiográfica, con ciertos datos biográficos y el comentario étnico. Sin embargo, la mayor parte de la información que incluyó la escritora de este relato fue borrada o modificada en la versión de *Las indias caciques*. Es evidente que las cuestiones de poder se hayan inherentes a la producción discursiva y por lo tanto las monjas y los sacerdotes hacen uso del mismo. Sin embargo, la limitación que tienen las monjas frente a los sacerdotes es la restricción en el uso de ciertos géneros para expresar su discurso. Aunque ambos tenían acceso al género de la biografía y hagiobiografía, el fin que van a tener los textos producidos por mujeres y los producidos por hombres dentro del convento, van a ser muy distintos.

MÓNICA DÍAZ

University of Texas at Brownsville

²⁷ ASUNCIÓN LAVRIN, *Religious life of Mexican women in the XVIII century*, Dissertation, Harvard University, 1963, p. 30.

EL PERSONAJE EN CRISIS SOCIAL Y ARTÍSTICA:
FEMINISMO Y POSMODERNISMO EN *ELLA SE VA*,
DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942), cuyos dramas se destacan por una profunda reflexión crítica de las injusticias sociales y el uso de técnicas teatrales y formatos escénicos innovadores, es uno de los autores más consistentemente experimentadores del Nuevo Teatro Español. Según afirma Margarita Reiz, López Mozo “mantiene la línea de renovación permanente”¹. El objetivo de su teatro es fundir lo dramático y lo social de tal manera que los espectadores se involucren política y estéticamente, que participen en la experiencia teatral y que se responsabilicen de los problemas que están en su entorno. En palabras el mismo dramaturgo, “me gustaría que la sociedad reconociera el valor del teatro como ceremonia, como portador de un mensaje”².

Ella se va (escrita en 2001 y Premio Ciudad de San Sebastián de 2002) se centra en la problemática de la representación artística desde la perspectiva del maltrato femenino. La pieza es –nada más, nada menos– una indagación en el poder creador del arte teatral y la construcción tradicional del género con el fin de desafiar ambas la supuesta hegemonía de la realidad frente a la ilusión y la supremacía –también supuesta– de lo masculino frente a lo femenino. El drama se enfoca en la relación destructiva de una pareja casada, Él y Ella, y los esfuerzos de la esposa por denunciar a su esposo por el abuso físico y psicológico que ha sufrido durante diez años de matrimonio.

Las cuatro escenas que componen la pieza –a pesar de ser temáticamente interrelacionadas– se desarrollan sin ninguna transición lógica en cuanto a tiempo y espacio, lo cual da la impresión de que se trata de cuatro dramas distintos que evolucionan independientemente el uno del otro. La primera escena alterna entre el presente y varios episodios del pasado rememorados y materializados en el escenario. Las escenas dos y tres –también rememoraciones materializadas– sirven para trazar la creciente relación conflictiva de la pareja mediante una impresionante economía de medios. La segunda escena se enfoca en la creciente postura

¹ “Jerónimo López Mozo: el más joven”, *Primer Acto*, 2001, núm. 287, p. 164.

² JOHN P. GABRIELE, “La voz perenne del «Nuevo Teatro Español»: Entrevista con Jerónimo López Mozo”, *Estreno*, 29 (2003), núm. 1, p. 42.

desafiadora y rebelde de Ella frente a la situación doméstica siempre más insoportable. En la tercera se revela la desbordante agresión de Él y la pasividad casi estoica de Ella. En la última escena, completamente “imaginada por Ella”, como se indica entre paréntesis (p. 58), la esposa fantasea con tramar su escape de tal manera que su esposo acabe implicado en su desaparición misteriosa.

El mundo de *Ella se va*³ es indefinido e inconexo, reflejo de la intención de López Mozo de romper con las fronteras divisorias entre conceptos opositores como el pasado y el presente, la realidad y la fantasía, y lo masculino y lo femenino. El mismo López Mozo nos anuncia su intención deconstructivista en la primera acotación escénica:

A la izquierda, en primer término, un despacho... Sin otros elementos que definan sus límites, el despacho se abre al resto del escenario, inmenso espacio vacío... Sendas sillas, dispuestas a los lados del vano, hacen de él una especie de antesala o vestíbulo, pero también es el lugar en que se materializan los recuerdos de los personajes (p. 9).

La descripción del escenario sugiere que la acción transcurre en dos espacios y tiempos distintos pero contingentes. La fragmentación espacio-temporal comunicada semióticamente por la descripción del escenario no tarda mucho en revelarse en la acción cuyo desarrollo es igualmente fracturado.

Cuando comienza la primera escena, Ella acaba de llegar a un centro de asistencia social con la intención de denunciar a su marido. López Mozo se aprovecha de la primera aparición de Ella para subrayar la ambigüedad espacial que imbuye su obra, recalcando que se trata de un personaje precariamente situado entre dos espacios, un personaje que ocupa un espacio liminal: “En la puerta del fondo aparece Ella. Es una mujer joven. Se detiene en el umbral” (p. 10). Nada más entrar en el despacho, la Asistente se ausenta brevemente, lo cual precipita la primera de varias (con)fusiones de presente y pasado y de realidad e ilusión cuyo propósito es envolver la narrativa del drama en un aura de inestabilidad. Cuando la Asistente abandona el despacho, Ella “se sienta junto a la entrada” y decide fumar. En el momento de llevarse el cigarrillo a los labios, “se pone nerviosa” porque “no encuentra el mechero”. Está tan inquieta que “no se apercibe de la entrada de un hombre... que, ya junto a ella, enciende su mechero y acerca la llama al

³ JERÓNIMO LÓPEZ MOZO, *Ella se va*, Fundación Kutxa, Guetaria, 2002.

cigarrillo” (p. 10). Es la primera de varias rememoraciones que se materializan en el escenario y el momento preciso en que la acción comienza a alternar desapercibidamente entre el presente y el pasado. Presenciamos el primer encuentro casual entre Él y Ella, el cual tuvo lugar hace más de diez años en una conferencia sobre Don Juan a que los dos habían acudido. Tras charlar un poco, deciden no asistir a la conferencia sino tomar una copa. “En el momento en que van a salir”, según leemos en la acotación escénica, “la Asistente regresa al despacho” (p. 14), con lo cual la acción vuelve a situarse en el presente.

La confluencia espacio-temporal se repite a lo largo de la primera escena, precipitada siempre por las salidas y/o entradas de la Asistente que coinciden con las entradas y/o salidas del esposo: “La Asistente abandona la estancia... Al punto, aparece Él” (p. 16) o “Cuando la Asistente regresa, la figura de Él se ha desvanecido” (p. 20). Las rememoraciones subsiguientes revelan que lo que empezó como un encuentro casual y agradable entre los dos, terminó con el tiempo en un matrimonio destructivo del cual Ella añora liberarse. De acuerdo con la dramaturgia posmoderna, la acción de la primera escena de *Ella se va* se desarrolla de manera desordenada y no lineal. Es sólo al final de la primera escena y mediante las rememoraciones revividas del pasado que queda claro el propósito de la visita de Ella al centro de asistencia social con que se dio inicio al drama. Se trata, en las palabras de Alfonso de Toro, de “un collage tonal” cuyas características principales son “la ambigüedad, la discontinuidad” y “la heterogeneidad”⁴. López Mozo se sirve de la dislocación temporal y espacial para borrar intencionadamente la línea divisoria entre lo objetivo y lo subjetivo y revelar que el proceso de creación artística es un acto de producción consciente entre autor, sujeto y audiencia⁵.

Si la confluencia espacio-temporal de la primera escena desafía formalmente las técnicas teatrales convencionales, el diálogo entre la Asistente y la esposa sirve para asentar una crítica feminista de las infundadas ideas sobre los géneros y el desinterés de las instituciones españolas por defender los derechos de la mujer. Por admisión propia, la situación de la esposa refleja la clausura tradicional femenina: “la casa se me venía encima. Empecé a verla como un caserón inmenso lleno de

⁴ “Hacia un modelo para el teatro posmoderno”, en FERNANDO DE TORO (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano*, Galerna, Buenos Aires, 1994, p. 21.

⁵ Véase ANDREAS HUYSSSEN, “Mapping the postmodern”, *New German Critique*, 33 (1984), pp. 41-47.

espacios vacíos. El silencio... me aturdí. La realidad es que vivía atrapada entre cuatro paredes” (p. 27) y “fue espantoso comprobar que mi vida había sido como la de esos pájaros enjaulados que no se escapan cuando les dejan la puerta abierta” porque “había dejado de ser yo misma” (p. 30). Lo que dice la esposa de su existencia opresiva evoca imágenes y conceptos que reflejan un discurso marcadamente feminista. El silencio aturridor se refiere al espacio de la perenne tolerancia de la opresión femenina tradicionalmente ocupado por la mujer, un espacio definido por una falta de discurso personal, según ha demostrado Elaine Showalter⁶. Su descripción de la casa como una prisión en que se siente encarcelada en combinación con la comparación de sí misma con un pájaro enjaulado comunica literal y alegóricamente la histórica “supresión tradicional de la mujer por instituciones *androcéntricas*” y la imposibilidad de establecer su propia identidad⁷.

La desesperación de la esposa se profundiza cuando se da cuenta que la asistente social no tiene verdadero interés en ayudarle. “Usted no quiere ayudarme”, le dice. “A usted le gustaría convencerme que vuelva a casa”, a lo cual la asistente contesta, “¿Por qué no, si eso fuera lo mejor?” (p. 25). “¿Por qué arroja piedras contra su propio tejado?”, le pregunta. “Por lo que cuenta, su marido no es un dechado de virtudes, pero tampoco es el monstruo que retrata. Ceda un poco. Saldrá ganando” (p. 31). Personificación del antifeminismo institucional más atrincherado, la Asistente se porta de acuerdo con un estereotipo femenino tradicional sin admitir excepciones, situación mediante la cual López Mozo logra criticar las instituciones españolas que no se empeñan en defender los derechos de las mujeres abusadas.

A diferencia de la primera escena, la segunda y tercera son temporal y espacialmente coherentes. La acción de ambas escenas transcurre en un solo marco temporal —el pasado— y tiene lugar en un solo espacio, el apartamento del matrimonio. Según lo que transcurre en las escenas dos y tres, queda claro que la tercera escena, a pesar de situarse textualmente después de la segunda, la precede temporalmente, por lo cual se establece una cronología retrógrada que va desde un pasado remoto en la escena tres a un pasado más reciente en la escena dos, hasta el presente

⁶ “Toward a feminist poetics”, en ELAINE SHOWALTER (ed.), *The new feminist criticism. Essays on women, literature, and theory*, Pantheon Books, New York, 1985, p. 36.

⁷ SANDRA M. GILBERT y SUSAN GUBAR, *The madwoman in the attic: The woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination*, Yale University Press, New Haven, 1979, p. 65.

en la primera escena. No obstante, dicha regresión hacia el pasado, por no convencional que sea, sirve para contrarrestar la fragmentación textual del drama y, en combinación con la unidad temática, sugiere que López Mozo —como todo dramaturgo vanguardista— entiende la importancia de mantener cierto nivel de legibilidad y narratividad para sus lectores o espectadores.

Las acotaciones de la segunda escena siguen recalcando la contingencia espacio-temporal como señal de un mundo en crisis ontológica, un mundo en que lo real y lo fantaseado se han fundido indistinguiblemente e imposibilitan la construcción de una sola visión objetiva y autoritaria: “Salón del apartamento recreado por Ella en el acto anterior... la vivienda está al fondo, en el mismo lugar del escenario ocupado por la que Ella cruzó tras su entrevista con la Asistente Social”. La simultaneidad de entradas y/o salidas de la Asistente y de Él persiste para subrayar la crisis existencial de los personajes del drama: “Ella entra y deja el bolso en un sillón. Mira a su alrededor, como si no hubiera advertido la presencia de Él” (p. 36). Ella ha venido a recoger sus cosas para salir. Él se lo prohíbe, insistiendo que su obligación es quedarse con él. Cuando el esposo comienza a acusarle de haberse acostado con un compañero de trabajo, Ella se aprovecha de la situación para insultar la masculinidad del marido diciéndole que su supuesto amante es “una persona agradable, creativa, liberal...” y “En la cama es mejor que tú... Con él todo funciona. Sus manos no se pierden como las tuyas” (p. 40). Incapaz de contener su ira, “Él la abofetea con ambas manos sin que Ella haga nada por impedirlo” (p. 41) y se abalanza sobre Ella para violarla, pero desiste cuando se da cuenta que lo del amante fue toda una fabricación. La escena termina con las siguientes palabras del esposo: “Ahí tienes la puerta. Puedes irte si quieres. Pero antes piénsalo dos veces. Acabarías por lamentarlo. Si lo haces, te denunciaré por abandono del hogar” (p. 42).

La escena dos demuestra que la subordinación y el confinamiento de la mujer son el resultado de una estructura jerárquica y esencialista del género. Mediante la agresión desenfadada del esposo, López Mozo logra revelar cómo las mujeres resultan víctimas de la autoridad patriarcal y las inseguridades personales de los hombres. El esposo, como todo hombre, se conforma incontrolablemente con un mito de la masculinidad que iguala lo masculino con la fuerza, el abuso y la superioridad, lo que algunos críticos han definido como los componentes esenciales de lo

que quiere decir ser hombre⁸. Frustrado por la rebeldía de su mujer, el esposo recurre al abuso físico y psicológico como medio de solucionar la transgresión de su esposa, lo cual refleja inequívocamente su incapacidad de aceptar a una mujer que rompe con la imagen tradicional de lo femenino. La única fuente de poder y presumida superioridad del esposo es la fuerza física y el vano ocasionar de anquilosadas ideas sobre el matrimonio, actitud que nos recuerda el razonamiento necio de la Asistente de la primera escena.

Al comenzar la escena tres, la esposa está delante de una pantalla sobre la cual se proyectan las últimas escenas de la versión filmica de *Casa de muñecas* de Ibsen. Si en la primera escena se subrayó la importancia formal de la intertextualidad de lo real y lo ilusorio en *Ella se va* mediante la confluencia del pasado rememorado y la realidad actual, aquí se recalca mediante el estrecho parentesco que lleva la protagonista de López Mozo con la heroína de Ibsen. La escena se abre con un diálogo entre Helmer y Nora. Es la escena final, ya clásica del drama chekhviano, cuando Nora “coge su maletín..., se dirige a la puerta. La abre, sale al exterior y la cierra de un portazo” (p. 44). Terminada la cinta, Ella “se levanta y camina lentamente hacia el interior de la casa” y “rebobina la cinta y repite la proyección desde el momento en que Nora dice «adiós»” (p. 45). Mira de nuevo la escena y vuelve a retroceder la cinta una vez más “al momento en que Nora traspasa el umbral de su casa”, imagen que remonta a la descripción inicial de Ella como “una mujer joven” que “se detiene en el umbral” (p. 10). Ella “espera a que se la vea [a Nora] en primer plano para congelar la imagen”. “Se diría”, escribe López Mozo, “que ambas mujeres están frente a frente” (p. 45). Contemplando la imagen congelada de Nora en la pantalla, la esposa se imagina dialogando con Nora. Al oír la puerta de la calle, señal que ha vuelto su esposo del trabajo, “extrae la cinta del vídeo y la guarda en un cajón” (p. 47). La escena termina con un episodio entre los dos en que Ella fastidia a su esposo intencionadamente para que éste la golpee, pero sin éxito.

Los aspectos feministas y posmodernistas de *Ella se va* van culminando en una alianza formal comenzando con la escena tres. Sobreponer las figuras de ambas mujeres, primero como personajes situados en un umbral y posteriormente como personajes que están “frente a frente”,

⁸ Véanse, por ejemplo, R. W. CONNELL, *Masculinities*, University of California Press, Berkeley, 1995, pp. 67-86 y ROBERT VORLICKY, *Act like a man. Challenging masculinities in American drama*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, pp. 87-131.

crea una visión estereoscópica, una visión más profunda y penetrante de la realidad femenina, técnica frecuentemente asociada con el teatro documental⁹, uno de los formatos teatrales preferidos de López Mozo. En el diálogo de Ella con Nora, resurge el feminismo: “Tu esposo y el mío son tan parecidos... Casi como dos gotas de agua. Ese afán por ordenar nuestros actos, por someter nuestras vidas a su voluntad, por empeñarse en actuar como si fueran padres protectores y celosos” (p. 45). Las palabras de Ella nos recuerdan que el mundo en que vive y con el cual quiere romper es un mundo ordenado según “una relación estereotípica o prescrita de lo masculino y lo femenino en contexto social e histórica”¹⁰. Elaborando sobre dicha dicotomía, López Mozo recalca una vez más la antítesis de interioridad y exterioridad que contextualiza la existencia de su protagonista femenina. El contraste del lento caminar de Ella hacia el interior de la casa para rebobinar la cinta con la salida de Nora es el recuerdo visual de la clausura que sufre aquella y la libertad que tanto añora. La imagen de la casa representa metafóricamente el obstáculo crítico que debe superar toda mujer en su camino hacia la libertad¹¹. Más importante aun por lo que se refiere a la contextura posmodernista de *Ella se va* son las repetidas veces que Ella repone la misma escena del drama de Ibsen. Su intención es aprender la escena de memoria para poder imitarla. Por lo tanto, se profundiza y complica más la tenue relación entre lo real y lo ficticio, ya que la decisión de Ella de dejar a su marido y denunciarlo se modela en un personaje de ficción, lo cual sugiere que la esposa existe independientemente del dramaturgo como producto de la encrucijada incómoda entre lo real y lo imaginado.

En la tercera escena queda claro una vez más que la acción de *Ella se va* progresa en dirección cronológica opuesta del presente al pasado. Al terminar su diálogo imaginado con Nora, Ella declara que “No me iré aún” (p. 45) porque “no quiero que nadie corra, con mi marido, mi

⁹ Véase LAUREEN NUSSBAUM, “The German documentary theater of the Sixties: A stereopsis of contemporary history”, *German Studies Review*, 9 (1981), núm. 2, p. 240.

¹⁰ JOSÉ ÁNGEL GARCÍA LANDA, “Introduction: Gender I-deology and addictive representation. The film of familiarity”, en CHANTAL CORNUT-GENTILLE D’ARCY & JOSÉ ÁNGEL GARCÍA LANDA (eds.), *Gender I-deology: Essays on theory, fiction, and film*, Rodopi, Atlanta, 1996, p. 44.

¹¹ Véase LYNDIA E. BOOSE, “The father’s house and the daughter in It: The structures of Western culture’s daughter-father relationship”, en LYNDIA S. BOOSE & BETTY S. FLOWERS (eds.), *Daughters and fathers*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989, pp. 19-74.

misma suerte. Merece quedarse solo, cuando le abandone. Pretendo que deje en mi cuerpo huellas de su violencia. Pero por más que lo intento, no logro hacerle pasar de las palabras a los hechos, que cambie los insultos por golpes” (p. 47). Dado lo transcurrido en las escenas una y dos, la acción de la tercera escena, aunque textualmente posterior, ocurrió anteriormente. Es esencialmente la primera en contexto diacrónico y, con la segunda y la primera escena, forman un texto coherente. Sin embargo, el drama queda incompleto si consideramos que no hay solución para el dilema de la esposa, otro aspecto típicamente posmodernista. Para Veronica Hollinger, uno de los objetivos principales del posmodernismo es confundir y rendir inseparables “la clausura” y “la divulgación” narrativa¹². Pero queda la cuarta escena.

En la cuarta escena López Mozo combina de manera única su profundo conocimiento de las obligaciones formales del arte teatral y su insaciable vena experimental. Lo que transcurre en la escena revela la profunda crisis ontológica de la condición humana. La escena es imaginada. Por lo tanto, los personajes carecen de definición física en el escenario en términos convencionales de la actuación. Es decir, la acción no tiene base en la realidad objetiva del actor y del espectador y supone, como diría Jovita Millán Carranza, que “la realidad escénica es la única en que podemos creer, cumpliéndose así una de las creencias fundamentales del posmodernismo: que no hay más allá, ni un mundo real, sino únicamente un teatro que se contempla a sí mismo”¹³. Ella observa como la Asistente lee en voz alta la carta que le ha enviado, en que da testimonio del maltrato brutal. Le reprocha a la Asistente porque se había negado a escucharle cuando todavía podía evitarse el daño. Dice que su esposo le prohíbe ver a sus padres diciendo que “Vivo secuestrada... Durante su ausencia permanezco maniatada y amordazada” (p. 63). Asustada, la Asistente marca su número de teléfono. Contesta el marido. La Asistente insiste en hablar con la esposa pero el esposo insiste que no está en casa. Preocupada, la Asistente llama a la policía, pensando que se trata de una desaparición misteriosa –como Ella había tramado que fuera y reafirma en su monólogo final: “He puesto todo mi empeño en

¹² “Playing at the end of the World: Postmodern theater”, en PATRICK D. MURPHY (ed.), *Staging the impossible. The fantastic mode in Modern drama*, Greenwood Press, Westport, 1992, p. 189.

¹³ JOVITA MILLÁN CARRANZA, “El postmodernismo en el teatro mexicano”, en SERGIO PEREIRA POZA (ed.), *Quinientos años de teatro latinoamericano. Del rito a la postmodernidad*, Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, Santiago de Chile, 1994, p. 156.

echar sobre tus espaldas un crimen que no has cometido” (p. 69). Mientras se prepara para salir, la policía llama a la puerta. Haciendo eco de la palabras de la heroína de Ibsen, declara que, “lo que me toca es encontrar mi propio camino. Como los miles de Nora que andan por el mundo. A ello voy” (*id.*).

Con este final irónico, López Mozo asienta su mayor crítica feminista y reanuda por última vez la orientación posmodernista de su drama. Siendo una escena imaginada por Ella sugiere que el autor desconfía en la posibilidad de encontrar la solución necesaria para el abuso de las mujeres en la realidad. La solución para Ella, desgraciadamente –como la de Nora– queda relegado al mundo de la ficción, un mundo que se ha representado como mundo paralelo a la realidad, lo cual sugiere que la frontera entre la realidad y la ilusión en *Ella se va* se ha diluido y que los dos conceptos ya no se conciben jerárquicamente. Sin embargo, y a pesar de que la solución de Ella se sitúa en el dominio de la ilusión, hay victoria feminista en el drama de López Mozo a nivel de la narrativa.

La narrativa masculina es considerada una narrativa autoritaria y exclusivista, una narrativa de encierro, opresiva, cuyo objetivo último es crear ficciones que perpetúan la marginación histórica de la voz femenina¹⁴. Por lo contrario, la narrativa femenina es considerada una narrativa más abierta, “caracterizada”, según dice Nadya Aisenberg, “como algo que interrumpe” y rechaza la noción de “consecución”¹⁵. En las palabras de Aisenberg, “las historias coherentes no corresponden a las experiencias de vida de la mujer” (p. 39). La narrativa masculina se caracteriza por la rigidez o la coherencia estructural mientras que la femenina se caracteriza por la indeterminación o incoherencia estructural. En el caso de la narrativa masculina, se mantienen intactas las fronteras tradicionales. En el caso de la narrativa femenina, se eliminan dichas fronteras. Según Jeanie Forte, la ruptura de una narrativa lineal figura entre las características principales de la escritura subversiva que se propone romper con las convenciones realistas de (re)presentar a la mujer como objeto¹⁶.

¹⁴ Véase SUSAN S. LANSER, *Fictions of authority. Women writers and narrative voice*, Cornell University Press, Ithaca, 1992, pp. 4-7.

¹⁵ NADYA AISENBERG, *Ordinary heroines: Transforming the male myth*, Continuum, New York, 1994, p. 38.

¹⁶ “Realism, narrative, and the feminist playwright. A problem of reception”, en HELENE KEYSSAR (ed.), *Feminist theatre and theory. Contemporary critical essays*, St. Martin’s Press, New York, 1996, p. 21.

La construcción fragmentada de *Ella se va* señala ambos el rechazo marcadamente posmodernista de una estructura narrativa convencional y el principio feminista de contrarrestar el establecimiento de un solo discurso autoritario privilegiado (léase masculino). No hay hegemonía tradicional de la realidad frente a la ilusión. No hay voz narrativa autoritaria, estabilidad espacio-temporal ni personaje autoritario. En fin, no hay visión totalizadora. La linealidad narrativa ha sido sustituida por la fragmentación. La fijación espacial ha sido reemplazada por el desplazamiento, la cronología convencional por la simultaneidad y la regresión temporal, y se ha diluido la frontera entre lo masculino y lo femenino. Combinando una sensibilidad posmodernista con una conciencia feminista, López Mozo logra subvertir la estructuración convencional de lo dramático en cuanto se refiere a la acción y la construcción del personaje para crear un discurso que refleja un mundo en crisis artística y social.

JOHN P. GABRIELE

The College of Wooster

PARA UNA NUEVA APROXIMACIÓN A LA CLASIFICACIÓN DE LAS FIGURAS RETÓRICAS

FIGURAS CON PALABRAS

De acuerdo con Julieta Haidar, las materialidades constituyen componentes fundamentales de las prácticas semiótico-discursivas. Ella plantea trece materialidades que configuran su perspectiva transdisciplinaria¹. En el presente trabajo, y dada su pertinencia, se toma como eje de análisis la materialidad estético-retórica, una de las más desarrolladas debido a que la producción artística es sumamente analizada en todas sus manifestaciones.

No obstante, advierte esta autora, en la actualidad existe la necesidad de establecer la ampliación de las dos categorías, estética y retórica, para analizar la continuidad que existe entre ellas. La estética no se refiere sólo a la producción de la forma bella, sino de cualquier forma: lo horrible, lo grotesco; a su vez, la retórica ya no se concibe como *ars*, en el sentido clásico, sino que es una dimensión básica del sentido de cualquier producción semiótico-discursiva. Debido a estas ampliaciones, en la actualidad ambas categorías rompen sus límites y se hacen constitutivas de todo discurso.

Buena parte de los esquemas de clasificación vigentes se basan en criterios poco relacionados con el contenido profundo de las figuras. En ocasiones se les ordena alfabéticamente, en otras se hace una división entre figuras del pensamiento y figuras del lenguaje. Sin embargo, estos esquemas pueden no ser los más adecuados para algunos de los propósitos contemporáneos, entre ellos la creación literaria, la educación o la publicidad, ni para descubrir posibles huecos que deberían ser ocupados por figuras aún no clasificadas, ni para considerar la inclusión de desempeños verbales que la tradición ha mantenido fuera.

Antes de que se diseñara la tabla periódica de los elementos químicos, los seres humanos pensaban que éstos existían fuera de todo orden; incluso había confusión entre los conceptos de *elemento* y *sustancia*. El caso de las figuras retóricas es muy similar: los autores no sólo difieren en los términos con que los designan, sino también en la cantidad de éstos, su

¹ Cf. JULIETA HAIDAR, *El movimiento estudiantil del CEU: análisis de las estrategias discursivas y de los mecanismos de implicación*, tesis inédita, UNAM, México, 2002.

naturaleza, su funcionamiento y, por tanto, sus métodos para ordenarlos. Debido a esta situación, el contexto actual de esta área se caracteriza por la dispersión entre los enfoques, las discrepancias teóricas y los abordajes disímbolos.

Es necesario advertir que este trabajo requiere no sólo de una revisión profunda de las clasificaciones disponibles, sino también de un riguroso cuestionamiento de los criterios para decidir si un determinado *artificio lingüístico-discursivo* (Mayoral) constituye una figura literaria.

Uno de los puntos más delicados de esta labor es su necesidad de contar con una galería de clasificaciones; para ello, es preciso traducir las disponibles a esquemas conceptuales. Ello implica una interpretación con respecto a las teorías. Adicionalmente, es necesario observar cómo las clasificaciones y sus elementos se condicionan mutuamente, así como comparar no sólo las clasificaciones sino los grupos y figuras retóricas que éstas contienen.

Como resultado del breve recorrido que esta ponencia realiza por algunas de las clasificaciones de las figuras retóricas (figuras literarias, figuras poéticas, tropos, metaplasmos, metábolos o metaboles), surgen numerosas preguntas, a algunas de las cuales se intentará dar respuesta en subsecuentes trabajos.

UN RECORRIDO POR ALGUNAS CLASIFICACIONES DE LAS FIGURAS RETÓRICAS

Dada la diversidad de disciplinas que han abordado el fenómeno de las figuras, resulta pertinente hacer aquí una importante aclaración: se requiere elaborar un marco teórico no sobre las figuras retóricas, o por lo menos no en un principio; lo que se requiere para arrancar es un marco *sobre la clasificación* de dichas figuras. Y aunque será útil la clasificación aportada por cada autor, no todos ellos elaboran teorías sobre los criterios que los llevan a elegir aquella que han aplicado.

Por su parte, en la muy útil introducción a su libro *Figuras retóricas*, José Antonio Mayoral² compila y destaca una clasificación de Plett basada en dos variables: *tipo de operación* (*desviación* o *refuerzo de la norma*) y *nivel lingüístico* (fonológico, morfológico, sintáctico, textual, semántico y grafemático). En esta clasificación se parte de las figuras fonológicas y se llega hasta las figuras grafemáticas, e incluye dos vertientes para cada nivel, excepto el último, que atienden a las licencias y a las equivalencias, respectivamente. Este enfoque constituye una plataforma sólida dada su

² JOSÉ ANTONIO MAYORAL, *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.

organización. La atención que este autor concentra en los niveles que componen el lenguaje como mapa para exponer una extensa galería de figuras ofrece un panorama, aunque muy vasto, sumamente claro. Sin embargo, es necesario poner a dialogar a este autor con muchos otros.

Entre las clasificaciones no jerárquicas de las figuras retóricas destacan algunas que se hallan conformadas por listas en orden alfabético, dada su inserción en diccionarios y otras obras similares; ejemplos de ellas son las de Mounin³, Domínguez⁴, Beristáin⁵ y Sainz de Robles⁶, cuyos datos podrán consultarse en la bibliografía de este trabajo.

Asimismo, es pertinente considerar aquellas clasificaciones no jerárquicas que se fundamentan en selecciones personales de los autores. Entre ellas vale la pena mencionar los trabajos de Navarro Durán, de los literatos Vallejo⁷ y Vela⁸, y el libro de Abellan, Ballart y Sullá⁹.

Entre las clasificaciones jerárquicas son dignas de mención numerosas propuestas. Las que se revisan a continuación han sido elegidas en virtud de los contrastes que ilustran la situación de la taxonomía en esta área del conocimiento.

GÓMEZ HERMOSILLA (1842)

José Gómez Hermosilla, en su libro *Arte de hablar*¹⁰, una obra eminentemente prescriptiva, fundamenta su taxonomía definiendo el arte como “colección de reglas para hacer una cosa bien; esto es, de modo que pueda servir para el uso a que la destinamos”. Por ello, su clasificación se halla permeada de reglas de composición.

Después de varios capítulos en donde trata acerca de las características deseables para los pensamientos, integra su *libro segundo* con:

³ GEORGES MOUNIN, *Diccionario de lingüística*, Labor, Barcelona, 1982.

⁴ LUIS ADOLFO DOMÍNGUEZ, *Glosario de términos de lengua y literatura*, Trillas, México, 1989.

⁵ HELENA BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1997.

⁶ FEDERICO SAINZ DE ROBLES, *Diccionario de la literatura*, Aguilar, Madrid, 1982.

⁷ FERNANDO VALLEJO, *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, F.C.E., México, 1983.

⁸ ARQUELES VELA, *Análisis de la expresión literaria*, Porrúa, México, 1980.

⁹ JOAN ABELLAN, PERE BALLART y ENRIC SULLÁ, *Introducción a la teoría de la literatura*, Angle, Barcelona, 1997.

¹⁰ J. GÓMEZ HERMOSILLA, *Arte de hablar en prosa y verso*, Librería de Garnier Hermanos, París, 1842.

Las varias formas bajo las cuales podemos presentar los pensamientos:

- De las formas propias para dar a conocer los objetos
 - De la descripción y sus varias especies
 - Enumeración
- De las formas propias del que raciocina o discurre
- De las formas propias para expresar las pasiones
- De las formas que sirven para presentar los pensamientos con cierto disfraz o disimulo, cuando así convenga
- De las expresiones
 - Reglas generales para la elección de las expresiones
 - Reglas peculiares de las expresiones de sentido figurado
 - Especies de los tropos
 - Sinédoque
 - Metonimia
 - Metáfora

ALONSO (1947, 1975, 1982)

Para Martín Alonso, el vocabulario admite en sus acepciones los cambios internos del significado. Para él, el llamado *sentido tropológico* es un fenómeno semántico del lenguaje, el cual designa la traslación del sentido de las palabras o de las frases.

Los tropos de dicción se fundan, para este autor, en la correlación de las ideas, en su conexión o en su semejanza. De esta asociación ideológica, Alonso distingue tres cambios o figuras:

- Metonimia, o tropo de relación por dependencia.
- Sinédoque, o tropo por conexión.
- Metáfora, o tropo por semejanza real o imaginaria.

DE LA MORA (1963)

En su preceptiva¹¹, en el libro primero, primera parte, incluye los siguientes grupos y figuras:

- De los pensamientos
 - Pensamientos verdaderos
 - Pensamientos claros
 - Pensamientos nuevos
 - Pensamientos naturales
 - Decencia de los pensamientos

¹¹ MIGUEL DE LA MORA, *Manual de literatura castellana*, Jus, México, 1963.

Formas de los pensamientos

Formas o figuras

De las formas pintorescas

Descripción

Enumeración

De las formas lógicas

De las forma oblicuas

De las formas patéticas o apasionadas

De las expresiones

De los epítetos y las imágenes

De las expresiones en sentido figurado, o sea de los tropos en general (reglas)

De los tropos en particular

De las cláusulas (con cuatro grados de armonía imitativa)

De las elegancias

Del estilo

PELAYO H. FERNÁNDEZ (1979)

Este autor ofrece una visión muy cercana al manual de uso, y representa un ejemplo de los criterios de clasificación más extendidos en nuestro medio.

Figuras de dición

Por adición de palabras

Por omisión de palabras

Por repetición de palabras

Por combinación de palabras

Figuras de pensamiento

Figuras descriptivas o pintorescas

Figuras patéticas

Figuras lógicas

Figuras oblicuas o intencionales

Los tropos

La sinécdoque

La metonimia

La metáfora

La alegoría y la parábola

El símbolo

BRIOSCHI Y GIROLAMO (1984, 1988, 1992, 1996, 1998, 2000)

Estos autores organizan las estrategias retóricas a través de dos jerarquías, la segunda de las cuales es una prolongación del término *figura* que aparece en la primera.

LA APORTACIÓN DEL *GRUPO M* (1982 EN FRANCÉS; 1987 EN ESPAÑOL) Y EL *MODELO DE COMPETENCIA RETÓRICA: CLASIFICACIÓN DE FIGURAS* SEGÚN HENRICH PLETT (EN ESPECIAL, 1977, 1981, 1985 Y 1999).

Uno de los acercamientos más decididos a la elaboración de una tipología moderna de las figuras literarias es la aportada por el Grupo M en su libro *Retórica general*¹². En su lectura queda claro su abordaje, y aporta un cuestionamiento profundo a los criterios con que se ha decidido, a lo largo de la historia, cuáles recursos verbales han de ser considerados *figuras*.

Por su parte, el modelo retórico-analítico diseñado por Henrich F. Plett¹³ en sucesivos trabajos, según declara su autor, “trata de desarrollar los resultados de propuestas procedentes, de mejorarlos y, si fuera necesario, de corregirlos”.

Este modelo es, para Mayoral (1994), quizás el que por el momento presenta mayor capacidad analítica e integradora, características de singular valor cuando se trata de ordenar el descomunal conjunto de fenómenos lingüístico-discursivos.

Para Plett, una figura retórica es la unidad estructural más pequeña en un modelo de competencias (retórico)-estilístico, y está sujeta a dos criterios básicos de clasificación.

Uno es semiótico: al ser un signo lingüístico, la figura admite una triple semiosis relacionada con las tres dimensiones: sintáctica (relación signo-signo), pragmática (relación signo-emisor/receptor) y semántica (relación signo-“realidad”). En consecuencia, Plett establece tres clases de figuras retóricas: la (semio-) sintáctica, la pragmática y la (semio-) semántica. La primera implica un modelo gramatical, mientras que las otras dos son modelos de comunicación y de realidad, o de referencia.

El segundo criterio de clasificación es la desviación, la cual Plett define de forma diferente para cada dimensión semiótica. Plett ejemplifica con el grupo de figuras (semio-) sintácticas, cuya modalidad desviacional particular es la alteración de la secuencia (combinación) habitual de los signos lingüísticos. Esta secuencia representa el *grado cero* lingüístico, y se formula mediante lo que él denomina “gramática primaria”; la figura retórica está sistematizada en el marco de una “gramática secundaria”, la cual constituye una norma en sí misma cuyo objeto es la “retoricidad” del signo lingüístico.

¹² Grupo M. *Retórica general*, Paidós, Madrid, 1987.

¹³ HENRICH F. PLETT, “Retórica”, en TEUN A. VAN DIJK (ed.), *Discurso y literatura*, Visor Libros, Madrid, 1999.

Con base en lo anterior, Plett compone un modelo (semio-) sintáctico de figuras retóricas con base en dos elementos lingüísticos básicos: las operaciones lingüísticas y los niveles lingüísticos. Las operaciones lingüísticas incluyen dos tipos de reglas: una que infringe la norma primaria y otra que la cumple. La primera se conoce a su vez como licencia retórica, anomalía, metábola o, simplemente, desviación (formas antigramaticales); el autor considera a la segunda como equivalencia, restricción o isótopo (formas gramaticales).

Así, Plett sostiene, en una línea de pensamiento congruente con lo afirmado por el Grupo M, que las figuras se construyen a partir de adiciones, sustracciones, sustituciones y permutaciones de signos lingüísticos, y que las que cumplen las reglas son esencialmente repeticiones de la misma norma. A éstas, de acuerdo con este autor, pueden añadirse otras como el símil, la frecuencia y la distribución.

Por otro lado están los niveles lingüísticos, de los cuales proceden las categorías denominadas fonológicas, morfológicas, sintácticas, semánticas, textológicas y grafémicas de la figura retórica. Al igual que en las operaciones lingüísticas, los niveles experimentan sus propias diferencias y subdivisiones.

Este modelo retórico funciona mediante la aplicación de las operaciones lingüísticas sobre los niveles lingüísticos, y genera un voluminoso grupo de unidades lingüísticas desviadas. El procedimiento ocurre a través de una serie de transformaciones que afectan a las normas lingüísticas primarias (o gramaticalidad), que las convierten en normas secundarias (retoricidad).

Según Plett, el propósito de formar un sistema heurístico de posibles desviaciones del lenguaje se hace más completa conforme es mayor el número de subdivisiones de los niveles y las operaciones lingüísticas. Es así como el modelo retórico del estilo se torna más y más complejo, y posibilita el análisis.

Sin embargo, hay que detenerse en el hecho de que el aumento en el número de figuras retóricas que esto implica, que supera cualquier precedente histórico, provoca un problema de inflación terminológica. El lector, nos indica Plett, que se ve abrumado por las 184 figuras que aparecen en la obra de Henry Peachman *The garden of eloquence* (1577) se perdería ante la perspectiva que el nuevo modelo ofrece al producir un número de categorías muchísimo mayor.

Una posible solución a esta dificultad subyace, para Plett, en la creación de unos pocos conceptos básicos que destaquen el carácter fundamental de las operaciones lingüísticas, así como el de los respecti-

vos niveles del lenguaje. De esta manera, las unidades lingüísticas generadas por operaciones en contra de las normas podemos calificarlas como *metábolos*, las cuales, a su vez, están representadas en los niveles lingüísticos mediante los conceptos de *metafonemas*, *metamorfemas*, *metataxemas*, *metasememas* y *metagrafemas*.

En cuanto a las operaciones que cumplen con las normas, las diversas clases de equivalencia o *isótopos* que resultan de ellas se pueden denominar *isofonemas*, *isomorfemas*, *isotaxemas*, etc. El resumen de esta simplificación terminológica se puede consultar en el cuadro elaborado por Plett donde reúne las categorías fundamentales del modelo (semio-) sintáctico de la estilística retórica (1999).

Por lo anterior, la clasificación de Plett aprovecha el concepto de figura tomado en su más amplio sentido. Con dicho término, por tanto, designa en conjunto las clases de fenómenos repartidos tradicionalmente entre los clásicos conceptos de *metaplasmo* (Grupo M) y *tropo*, además de algunos otros vinculados usualmente a la doctrina de la *composición*.

Plett, ante las interesantes aportaciones que supone cada uno de los planteamientos clasificatorios propuestos en los trabajos a los que hace referencia, considera que muchas son las opciones que se ofrecen en la actualidad y todas, sin duda, son muy valiosas para emprender su exposición del corpus general de las figuras retóricas.

Los principios en los que se articula dicho modelo aparecen sintetizados por el autor en las hipótesis que se resumen a continuación:

1) Toda figura retórica será considerada una unidad lingüística que constituye un desvío. Según este postulado, la elocución retórica podrá definirse, por tanto, como un sistema de desvíos lingüísticos.

2) Siguiendo el modelo semiótico elaborado por Morris en 1938, Plett propone distinguir tres clases de desvíos:

- a) Desvíos en el ámbito de la sintaxis, en la relación signo-signo.
- b) Desvíos en el ámbito de la pragmática, en la relación signo-emisor/receptor.
- c) Desvíos en el ámbito de la semántica, en la relación signo-modelo de realidad.

A cada uno de los dominios anteriores corresponderá, según el autor, una clase de figuras retóricas:

- a') Figuras (semio-) sintácticas.
- b') Figuras pragmáticas.
- c') Figuras (Semio-) semánticas.

La primera clase de figuras presupone la presencia de un modelo de gramática; la segunda, de un modelo de comunicación, y la tercera de un modelo de realidad. El alcance del concepto de desvío deberá medirse, según lo que se acaba de proponer, en función de los modelos de gramática, de comunicación y de realidad, respectivamente.

3) El modelo (semio-) sintáctico de las figuras comprende dos vertientes:

- a) Las operaciones lingüísticas.
- b) Los planos o niveles lingüísticos.

Las operaciones lingüísticas se dividen en dos categorías principales:

1. Operaciones que suponen la transgresión de una norma (*licencias*), representadas por las tradicionales categorías modificativas de *adición*, *supresión*, *permutación* y *sustitución*.

2. Operaciones que suponen un refuerzo de dicha norma (*equivalencias*), constituidas por todas las manifestaciones del “principio de repetición” o “de recurrencia”.

Los mencionados planos o niveles lingüísticos considerados por Plett, *fonológico*, *morfológico*, *sintáctico*, *textual*, *semántico* y *grafémico* (o *grafémico*), llevan al modelo a funcionar de tal manera que cada operación es proyectada en cada plano lingüístico con el fin de generar unidades de carácter secundario, es decir, las *figuras*. Los modos operativos funcionan como modos de transformación, esto es, transforman en determinados puntos del texto la norma lingüística primaria (gramatical) en norma secundaria (retórica).

La conjunción de operaciones y niveles lingüísticos representada en el diagrama la completa su autor con la especificación de las dos series de categorías básicas de figuras que se proponen en las columnas de su siguiente diagrama, series cuyas denominaciones, formadas por los prefijos *Meta-* / *Iso-*, respectivamente, parten de la adopción de los términos *metábola*, en el alcance que le confiere el Grupo M, como designación general de las operaciones que suponen un “desvío”, e *isotopía*, como denominación general de las operaciones de equivalencia.

UNA REFLEXIÓN EN TORNO A LOS CRITERIOS QUE SUS AUTORES
TOMARON EN CUENTA PARA ELABORAR DICHAS CLASIFICACIONES

Las clasificaciones generales de las estrategias discursivas presentan numerosos temas para discusión. Destacan, sobre todos ellos, las posibles causas de las enormes diferencias entre sus criterios de organización, así como entre las cantidades y los tipos de figuras que cada una incluye en su estructura.

Son claros los efectos de la *disciplinarietà* en la tipología de las figuras literarias. Un ejemplo importante de ello es que numerosos autores consideran *desviaciones* de la forma natural de la lengua. Esta visión disciplinaria del fenómeno los obliga a que cada figura retórica incluida históricamente deba hallar acomodo, en ocasiones de manera forzada.

Cabe la posibilidad de considerar que no existe tal forma natural opuesta a las no naturales, o bien, que *todas las formas* de la lengua son naturales. Si las palabras no son las cosas, toda palabra es figura.

Por otro lado, la insistente separación inicial en figuras de pensamiento y figuras del lenguaje es sumamente cuestionable en estos tiempos.

Los metamorfemas afectan, para Plett, no sólo los morfemas gramaticales, sino también a los morfemas libres, *las palabras*. Sin embargo, vale la pena revisar la posibilidad de atender al nivel lexicológico por separado del nivel morfológico. Parece pertinente separar de los metamorfemas aquellas figuras que podemos llamar *metalexemas*, o figuras lexicológicas, sobre todo para detallar fenómenos tales como el arcaísmo y el neologismo, empleados con frecuencia en la lírica, entre muchos otros.

Los metasememas, por su parte, se refieren a más de un nivel lingüístico. Sin embargo, la explicación de Plett de que las figuras semánticas pueden ser de los niveles morfológico, sintáctico y textológico parece invalidar la relevancia de las figuras previamente analizadas. ¿Será necesario incluir los metasememas si el resto de las figuras, correspondientes a distintos niveles estructurales, incluyen, obviamente, los significados?

Los metagrafemas corresponden a la recepción visual de los mensajes lingüísticos. Por ello su estudio parece pertinente sólo en los casos de textos escritos cuya apariencia visual resulte crucial para su recepción, tales como los *caligramas* de Apollinaire y Paz, la poesía concreta brasileña y muchos mensajes publicitarios.

Lo anterior dará pie a mucho más trabajo de investigación y de elaboración de nuevas propuestas.

LA NECESIDAD DE UNA VISIÓN TRANSDISCIPLINARIA
PARA REPLANTEAR LAS TAXONOMÍAS EN LA RETÓRICA

Con un acercamiento *transdisciplinario*, una taxonomía puede ofrecer un orden que se agregue a los que hasta ahora se han mantenido vigentes. Desde un enfoque cognitivo, por ejemplo, podría considerarse que los referentes del lenguaje no se encuentran en el mundo externo, sino que son formulados en las áreas del cerebro que procesan la percepción, y enviados a la memoria, en donde ya se constituyen como tales. Para ello son de suma relevancia las aportaciones tanto de la filosofía como de las neurociencias.

Lo anterior requiere ya no sólo de la revisión, basada en pensamiento complejo, de las clasificaciones disponibles, sino también de un riguroso cuestionamiento de los criterios para decidir si determinado artificio lingüístico-discursivo es o no una figura literaria.

La transdisciplinariedad, en este caso, podrá ofrecer una visión integradora y aportar soluciones a distintas problemáticas surgidas en campos tan disímboles como las ciencias cognitivas, el análisis del discurso, la mercadotecnia, la literatura y las artes visuales.

Nietzsche plantea una ampliación filosófica que impacta al lenguaje en su totalidad. Julieta Haidar da relevancia a su propuesta porque la considera de gran actualidad y muchos autores la utilizan implícitamente. Santiago Guervos (2000), citado por dicha autora, difunde en su escrito las ideas retóricas del filósofo. El lenguaje, nos dice Nietzsche, es retórica. Con esta afirmación se da nueva vida a las tesis aristotélicas que establecen que el lenguaje es el vehículo del pensamiento y, con ello, las cuestiones filosóficas se convierten en retóricas.

Las figuras literarias no serían, en este caso, usos especiales del lenguaje; representarían, más bien, tan sólo *una zona* del vasto territorio retórico que es la totalidad del lenguaje.

Este filósofo, con especial lucidez, lanzó la idea de que todo el lenguaje es metáfora. Si las palabras no son las cosas, sino sus referentes, cada palabra es metáfora, y el edificio del lenguaje es retórica. Haidar sintetiza: *todo es retórica porque todo es lenguaje*. Si toda expresión lingüística puede reducirse a su estructura retórica, la imagen del mundo que se construye un observador cualquiera es metáfora, no mundo.

Jakobson propuso en sus *Ensayos de poética*¹⁴ que la visión del mundo propio del realismo ingenuo es compartida actualmente por múltiples terrenos de la ciencia y la filosofía. Esta herencia, nos dice, se ha

¹⁴ F.C.E., Madrid, 1977.

transmitido a través de la literatura. Y si la herencia del mundo es metáfora, el género humano ha construido por acumulación una enorme metáfora con la que pretende subsistir en el mundo.

Ahora bien, si con el realismo hemos de estar de acuerdo con que además de la metáforas existe el mundo, a través del tiempo pueden darse fenómenos de acercamiento y distanciamiento entre lenguaje y realidad, con todo lo que esto implica.

Si, con el idealismo, e incluso con Nietzsche, pensamos que sólo hay lenguaje y no mundo, las implicaciones de las materialidades establecidas por Haidar tienen una importancia no sólo referencial, sino también de poder y dominio del ser humano sobre aquello que considera su universo.

En esta línea de ideas, la relación entre metáfora y cuerpo presenta aristas de suma relevancia: la imagen corporal difundida por la publicidad y la propiedad de otros cuerpos se deben a metáforas subyacentes que se traducen en comportamientos de autoritarismo, persuasión y consumismo.

De este modo, más allá de la noción aristotélica de la metáfora referida al concepto, existen implícitos y presuposiciones, así como manipulaciones estilísticas (Ducrot) que el ser humano utiliza para diseñar su historia.

ALGUNAS PROPUESTAS

En una gran parte de los diccionarios y otros compendios de figuras retóricas revisados, en la entrada correspondiente a *descripción* se ejemplifica un fenómeno ilustrativo sobre la naturaleza de las clasificaciones de figuras literarias. Si bien los procesos cognitivos correspondientes a la descripción pueden distinguirse y tipificarse como percepción, atención, observación, decodificación, interpretación, codificación, verbalización y emisión, resulta irrelevante para estos fines la distinción entre *retrato* (descripción de la apariencia de una persona) y *topografía* (descripción de lugares reales). Es claro, en el contexto de la psicología cognitiva, que sería inútil generar tantas figuras literarias derivadas de la descripción como objetos susceptibles de ella puede haber en el mundo.

Cabe aclarar que, aunque los autores de dichos libros consignan este fenómeno, ello no implica que represente su postura al respecto, pero sí resulta evidente la contaminación de los contenidos en la tipología de las figuras literarias. Por ello, una taxonomía fundamentada en procesos cognitivos puede ofrecer un orden adecuado a algunos de los propósitos

contemporáneos, y puede sumarse a las que se mantienen vigentes, incluso las que toman a las figuras preexistentes históricamente y les asignan acomodo.

Más allá de la sumamente útil consideración de los niveles lingüísticos y la cuestionable de la condición de desviación de las figuras, vale la pena experimentar con otras variables que pueden resultar de mucha utilidad para elaborar propuestas. Algunas de las variables más prometedoras y más interesantes para este objetivo son las siguientes:

- Procesos cognitivos involucrados en la elaboración de las figuras.
- Tipos de efectos ocasionados en los receptores.
- Tipos de operaciones lógicas, más allá de las cuatro desviacionales y del uso considerado normal.

A continuación se establecen algunos principios para la elaboración de nuevas propuestas:

Muchos autores consideran a las figuras literarias como desviaciones de la forma natural de la lengua. Pero si se aduce que hay denotaciones limitadas y fijas, y que las figuras sólo ofrecen opciones distintas, habrá que recordar la postura de Paul Ricoeur, quien en su libro *La metáfora viva*¹⁵ sostiene que éstas proporcionan nuevas denotaciones a la lengua.

En todo caso, puede explorarse la idea de que todo el lenguaje es figura, cada lengua es figura de un segundo nivel, y cada estrato lingüístico (textos, frases, palabras, morfemas y fonemas) lo son también, cada uno en el suyo.

También puede trabajarse con la noción del lenguaje descontextualizado, según la cual la intención y los referentes externos no deben tomarse en cuenta, por ser parte del contenido, en una taxonomía de la retórica, y ésta debería basarse únicamente en procesos.

Podría considerarse también que los referentes del lenguaje no se encuentran en el mundo externo, sino que son formulados en las áreas del cerebro que procesan la percepción, y almacenados en la memoria, en donde ya se constituyen como tales.

Un principio que puede ser útil en este caso es el de eliminar la dicotomía entre denotación y connotación, puesto que los procesos cognitivos funcionan como tales adecuándose a los contenidos, pero no dependiendo de ellos.

¹⁵ Eds. Cristiandad, Madrid, 2001.

Finalmente, cabe destacar el enorme interés que representaría la experimentación con los distintos esquemas de clasificación que surjan de las propuestas anteriores, tanto en el ámbito de la creación como en el de la enseñanza y el de la investigación; ello podría dar como resultado una selección de herramientas útiles para dichos propósitos, así como un incremento en la capacidad estética de los literatos y una estructura pedagógica fundamental para los maestros y para los estudiantes.

FELIPE MONTES

Instituto Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

ARGUMENTACIÓN, BIVOCALISMO Y FIGURAS RETÓRICAS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA

El objetivo de esta ponencia es explorar las posibilidades de la imagen como detonador ideológico en la novela. Su análisis se centrará en la argumentación de los personajes, en cuya imaginería se traslapan también el bivocalismo dilucidado por Bajtín¹, así como las figuras retóricas que constituyen el estudio de la Estilística. Puesto que además de la narración y la descripción, considero que la argumentación es también una macro-operación del discurso de la novela, resulta pertinente emprender el análisis de sus formas para conocer más a fondo el alcance ideológico en lo relativo a la intención estética del autor.

Desde luego, dadas las numerosas variables que podrían suscitarse, la argumentación en el discurso novelístico, constituye un desafío para el investigador. En este espacio, además de valerme de la aportación que

¹ Me refiero a las imágenes bivocales o del lenguaje que el pensador ruso, MIJAÍL M. BAJTÍN, identificó como propias del discurso novelístico. En la base de éstas se combinan la voluntad de representación del autor y el discurso representado del personaje. Bajtín divide las imágenes bivocales en tres grupos: 1) hibridación, 2) correlación dialógica de lenguajes sociales y 3) diálogos puros. La hibridación o construcción híbrida se caracteriza por una mezcla de dos o más lenguajes sociales que interaccionan en el marco de un mismo pasaje, pero sin fundirse simultáneamente. En cuanto a la correlación dialógica de lenguajes sociales el autor trabaja los lenguajes sociales desde adentro; el autor trabaja con una palabra ajena que al convertirse en imagen del personaje logra en mayor o menor grado captar su otredad al mismo tiempo que la voluntad autorial hace su trabajo de fondo. Por eso, en la correlación dialógica se topan simultáneamente dos intencionalidades. Con la estilización, el efecto de la bivocalidad no supone discrepancia entre la instancia del autor y del personaje. En contraste, la estilización paródica significa una oposición del autor contra el argumento o la concepción ideológica que se construye del personaje; en este caso, sea sutil o intensa, el autor sabotea a través de la imagen ciertos vicios y tendencias ideológicas. La ironía es en este sentido, uno de los recursos más empleados. Además del empleo de los diálogos puros, Bajtín identifica otras imágenes bivocales más como la variación y la motivación pseudo-objetiva (“La palabra en la novela”, *Teoría y estética de la novela*, Taurus-Alfaguara, Madrid, 1989, pp. 174-181).

Vicenzo Lo Cascio hace en *Gramática de la argumentación*², tendré en cuenta tres condiciones que exige el análisis. En primer lugar, el “circuito pragmático” de la argumentación, en la medida de que puede tratarse de un monólogo o un diálogo. En segundo lugar, la “referencia de origen”, es decir, si es que la argumentación se suscita a partir de un hecho o situación percibida, o bien en el sentido de un enunciado verbal. Y finalmente, el “índice de credibilidad”, es decir, en qué sentido la intención estética del autor caracteriza al personaje representado según argumentos objetivos o subjetivos. De una manera u otra, a través de estas condiciones se produce lo que con mayor vehemencia motiva este trabajo: el análisis del efecto ideológico que el autor intenta crear por medio de las imágenes argumentativas. A este efecto, haré un recorrido por algunas imágenes argumentativas de novelistas hispanoamericanos:

Durante una hora estuve esperando sin resultado. Analicé las diferentes posibilidades que se presentaban:

1. La gestión era larga; en este caso había que seguir esperando.
2. Después de lo que había pasado, quizá estaba demasiado excitada y habría ido a dar una vuelta antes de hacer la gestión; también correspondía esperar.
3. Trabajaba allí; en este caso había que esperar hasta la hora de la salida.

² Lo Cascio desarrolla el modelo de Stephen Toulmin y lo utiliza en diversos textos hablados o escritos. Las categorías o funciones argumentativas que maneja, y sobre las que fundo mi análisis se dividen en fundamentales y facultativas. Las fundamentales son: 1) los datos del argumento, 2) la opinión, tesis o convicción y 3) la regla general que sirve como garantía o justificación de la opinión. Las facultativas, a diferencia de las fundamentales, no integran la estructura básica del argumento, sino que pueden o no aparecer. Ellas son: 1) la fuente, 2) el calificador, 3) el refuerzo, 4) la reserva y 5) la contraopinión. Dos aspectos que Lo Cascio puntualiza también, es que algunas de estas categorías pueden lexicalizarse, o bien permanecer implícitas. En segundo lugar, un término de importancia en esta propuesta es el de indicadores de fuerza, es decir, aquellos conectores que apuntalan a la organización interna y la dirección que toma el argumento. Aunque no analizo aquí los indicadores de fuerza, los cuales pueden también permanecer implícitos, en el argumento analizado de *El túnel*, los he puesto en negritas. En cuanto a los entimemas o categorías implícitas, me he visto obligado en mi análisis a traducir cuando ha sido necesario el sentido que encierran (VICENZO LO CASCIO, *Gramática de la argumentación*, Alianza, Madrid, 1998, pp. 121-164, 199).

“**De modo que** esperando hasta esa hora—razoné—enfrento las tres posibilidades”.

El argumento monológico de Juan Pablo Castel, en este pasaje de *El túnel*³ está construido como una estructura múltiple en el sentido en que Eemeren y Grootendorst definen este concepto. En otras palabras, cualquiera de los argumentos, ya sea 1, 2 o 3 “es suficiente para justificar por separado la opinión a defender”⁴. Cualquiera sea el caso, Castel se propone esperar a María Iribarne hasta la hora de salida. La referencia de origen se basa en una situación observada y se sustenta en una regla general objetiva: Todo el que entra a un edificio en horas de trabajo saldrá en algún momento a más tardar la hora de salida.

En *El túnel* esta deducción, aunque goza de un alto índice de objetividad, fracasa, ya que Castel, poco antes de su argumentación había entrado al edificio al momento en que María salía, premisa que se comprueba posteriormente. Sin embargo, lo que importa en todo este episodio de dos capítulos es la manera en que Sábato estiliza por medio de la argumentación la actitud obsesiva en el discurso de este personaje. Más adelante, hay otros dos pasajes claramente argumentativos que evidencian lo propio de la estilización que Sábato construye para representar así el estado patético y morboso de Castel. Uno de ellos es el proceso mental que lo lleva a concluir que *María es amante de Hunter* (pp. 122-123), y el otro es el paralogismo⁵: *María y la prostituta han tenido una expresión semejante; la prostituta simulaba placer; María, pues, simulaba placer; María es una prostituta* (p. 139).

Este último argumento por su subjetividad es, a todas luces, una falacia, por lo que el índice de credibilidad, a diferencia del primero, es bajo para un lector crítico que no comparte la mentalidad morbosa de Castel. Sin embargo, dentro de las infinitas variantes de imágenes argumentativas que se pueden analizar en el discurso novelístico, hay también argumentos que se sustentan en una interpretación o tergiversación ideológica de una teoría. Por ejemplo:

³ Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 34-35.

⁴ LO CASCIO, *op. cit.*, p. 104.

⁵ Un sofisma o paralogismo es una argumentación defectuosa. Este concepto, según CHRISTIAN PLANTIN, procede de las reflexiones de Aristóteles sobre las condiciones de validez del silogismo. He llamado paralogismo al falso silogismo de Castel, toda vez que intenta formularse según la estructura del silogismo, pero fracasa (*La argumentación*, Ariel, Barcelona, 2001, p. 9).

..lo dejé hablar con su voz redonda, bella, bien cuidada, que decía todas las eses y todas las des y donde todas las eres eran eres y comencé a comprender mientras hablaba por qué era tan famoso actor de radio y por qué recibía miles de cartas femeninas todas las semanas y comprendía por qué rechazaba las proposiciones que le hacían y comprendí también por qué le gustaba conversar, contar, hablar: *era un Narciso que dejaba caer sus palabras en el estanque de la conversación y se oía complacido en las ondas sonoras que creaba. ¿Fue su voz lo que lo hizo homosexual? ¿O al revés? ¿O es que en cada actor hay escondido una actriz?*

En este monólogo de *Tres tristes tigres*⁶, de Guillermo Cabrera Infante, todos los segmentos subrayados son datos que de manera inductiva van fortaleciendo la regla general de una convicción: los homosexuales se caracterizan por conductas narcisistas. El segmento en cursiva concluye el proceso argumentativo-inductivo con la opinión final de Códac: Arsenio Cué es un narciso, por lo cual es homosexual. Decir que todo homosexual es un narciso es la base de la regla general y los datos lo confirman, según Códac. En medio del argumento hay una alusión mitológica al mito de Narciso, una metáfora (“el estanque de la conversación”) y dos sinécdoques, la antonomasia de “Narciso” y la mención de lo abstracto (“ondas sonoras”) por lo concreto (voz).

La referencia de origen en la opinión de Códac proviene de una interpretación del psicoanálisis⁷, y por el otro, de la confirmación que de ella se hace a partir de una generalización empírica. Dentro de una sociedad hay conductas que se repiten y en estos casos la experiencia

⁶ Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 82.

⁷ En efecto, al analizar la relación del narcisismo con la vida amorosa del ser humano, Freud distinguió entre dos tipos de conducta narcisista: la que construye su narcisismo a partir del modelo de la madre como objeto sexual simbólico, y la de los perversos y homosexuales, cuyo modelo como objeto sexual simbólico es la propia persona. FREUD añade en este caso: “manifiestamente se buscan a sí mismos como objeto de amor, exhiben el tipo de elección de objeto que ha de llamarse *narcisista*” (“Introducción del narcisismo”, *Obras completas*, Amorrortu Editores, 1979, t. 14, pp. 84-85). Ahora bien, no debe perderse de vista que, además de la distinción entre narcisismo primario y secundario, el concepto ha sido desarrollado posteriormente, volviendo con mayor sutileza al planteamiento inicial de Freud por Lacan, al referirse a la *fase del espejo*, y de un modo más totalizador en la personalidad humana en el libro *Narcisismo o la negación de nuestro verdadero ser* (Pax, México, 1987) de Alexander Lowen. Puesto que todo individuo social participa de alguna manera de esta condición, la idea del narciso estrictamente homosexual se torna insuficiente.

acumulada es el mejor registro de probabilidades con que se cuenta. Si los datos de la conducta narcisista confirman la regla general, entonces, la opinión de Códac sería cierta. Sin embargo, a pesar de que en *Tres tristes tigres*, la idea de que el personaje de Arsenio Cué es homosexual vuelve a aparecer dos veces, lo cual sirve para dejar establecida ficcionalmente “la veracidad” del juicio de valor, el argumento no deja de ser subjetivo en la medida en que estereotipa de algún modo la homosexualidad con la idea del narcisismo. De todas maneras, aunque tenga un alto índice de credibilidad, las preguntas retóricas que siguen, esbozan falacias. En todo caso, la visión de Códac comporta cierta postura ideológica que está determinada por la diferenciación androcéntrica hacia el mismo género⁸. Un caso parecido, aunque distinto, toda vez que la diferenciación ideológica va del género femenino al masculino, es el siguiente:

–Es más que eso –repetiste–. Les molesta que la mujer no sea un puro coño disfrazado de ilusión romántica. Lo que más les enfurece es ver cómo nace al amor en que la mujer es tan persona y tan libre como el hombre; cuando Vitti y Delon van al apartamento y en vez de acostarse se descubren lentamente y juegan como pequeños animales y no se acuestan porque primero necesitan descubrirse y tener en común una risa y un juego y sólo acostarse apocalípticamente, ¿me entienden?, el todo por el todo, comprometidos con sus defectos y terrores y odios y debilidades... eso es lo que injuria a los machos mexicanos. ¿Qué gritaban?
 –Ya tíratela– rió Isabel.

⁸ Se podría incluso plantear que *Tres tristes tigres* es una novela androcéntrica. Al interrogar Rita Guibert a Cabrera Infante en el sentido de que se había dicho que este libro es más para hombres que para mujeres, él contestó: “Nadie me había expresado esta opinión antes, pero, cosa curiosa, traduciendo el libro al inglés encontré que había entre sus personajes masculinos una relación tan íntima como ese amor de camaradas que no existe entre las mujeres. Abundando, uno de los protagonistas resultaba en inglés, un misógino pavoroso, más ofensivo en inglés que en español, infinitamente más notable, tal vez porque esta expresión del machismo es mucho más corriente en la literatura y en la vida diaria de los pueblos que hablan español que en los países anglosajones. Es así que pienso que tal vez sea posible que el lector ideal del libro sea un hombre y no una mujer, sin siquiera regresar al tema del lector ideal. En todo caso, éste es un libro que mi mujer no ha leído entero, aunque no sólo le está dedicado, sino donde ella está presente” (“Guillermo Cabrera Infante: Conversación de *Tres tristes tigres*. Una entrevista de Rita Guibert”, *G. Cabrera Infante*, Fundamentos, Caracas, 1974, p. 27).

–Sí. Eso. –Le dirigiste una sonrisa fingida a Isabel–. Quieren a las mujeres para un acto rápido. En el fondo los machos mexicanos son onanistas. Si pudieran hacerse el amor a sí mismos, lo harían. La mujer es una cosa, un estorbo necesario... Me dan asco. El machismo mexicano es un homosexualismo disfrazado.

En este pasaje de *Cambio de piel*⁹, Carlos Fuentes, representa un diálogo en discurso directo. El tema de discusión es la reacción de un público masculino al tratamiento de un romance en una película de Antonioni. El personaje de Elizabeth, después de escuchar una opinión de Javier, adopta una postura ideológica feminista contra el machismo mexicano. Puesto que las reacciones del público masculino percibidas por Javier, Isabel y ella en el cine se mantienen implícitas en el argumento inicial de este personaje, cabe afirmar que la referencia de origen se fundamenta tanto en la teoría feminista como en una situación percibida: la conducta de los hombres en el cine es reveladora del machismo mexicano. Esta opinión se justifica con la regla general: esta conducta es propia de los hombres machistas.

Los datos en que se sustenta esta opinión aparecen en cursiva y cabe resumirlos de la siguiente manera: 1) los machistas ven a la mujer exclusivamente como objeto de seducción; 2) los machistas consideran que la mujer no tiene los mismos derechos sociales del hombre y 3) los machistas entienden el erotismo como un proceso que se centra únicamente en la penetración, no en la totalidad del juego de la seducción. Para completar esta primera opinión en que se describe la conducta machista, en su segunda intervención Elizabeth construye un argumento inductivo, cuya inferencia y opinión es “El machismo mexicano es un homosexualismo disfrazado”. Estas opiniones se entrelazan, de modo que la regla general que las justifica sería “todos los machistas mexicanos actúan así”.

Si el índice de credibilidad del primer argumento de Elizabeth está fundamentado en el análisis feminista del machismo, en el segundo, su postura ideológica deviene falacia de causa y de generalización, toda vez que sólo pretende atribuir esa explicación del machismo mexicano y se sabe, por trabajos como los de Pierre Bourdieu y Lucía Guerra, que la magnitud de este fenómeno es tal, que debe estudiarse como una estructura simbólica, cuya raigambre opera en el sistema patriarcal de un

⁹ Joaquín Mortiz, México, 1967, pp. 122-123.

modo más amplio y generalizado¹⁰. Llama la atención que este argumento falaz lo comparte el propio Fuentes, según se desprende de una entrevista de 1973: “la mujer es tan fuerte en México que convierte a los hombres en homosexuales larvados: esto es el machismo”¹¹.

Como cabe inferir, se trata de la misma opinión que traza un puente entre homosexualismo y machismo. Como tal, la misma pudiera comportar cierta visión prejuiciada tendiente al estereotipo. De modo que, aunque la intención de Fuentes significa una denuncia del machismo como fenómeno social, desde el momento en que se atribuye una causa errónea y generaliza, aunque sea sólo en la sociedad mexicana, el

¹⁰ Para Bourdieu: “La preeminencia universalmente reconocida a los hombres se afirma en la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas, y se basa en una división sexual del trabajo de producción y de reproducción biológico y social que confiere al hombre la mejor parte, así como en los esquemas inmanentes a todos los hábitos. Dichos esquemas, contruidos por unas condiciones semejantes, y por tanto objetivamente acordados, funcionan como matrices de las percepciones —de los pensamientos y de las acciones de todos los miembros de la sociedad—, trascendentales históricas que, al ser universalmente compartidas, se imponen a cualquier agente como trascendentes. En consecuencia, la representación androcéntrica de la reproducción biológica y de la reproducción social se ve investida por la objetividad de un sentido común, entendido como consenso práctico y dóxico, sobre el sentido de las prácticas. Y las mismas mujeres aplican a cualquier realidad y, en especial, a las relaciones de poder en las que están atrapadas, unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico” (PIERRE BOURDIEU, *La dominación masculina*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 49). Por su parte, LUCÍA GUERRA, después de brindar ejemplos sobre la antigua Grecia y Tenochtitlan llega a esta conclusión: “Esta coincidencia ideológica entre culturas tan disímiles como la griega y la azteca con respecto de la asignación de los territorios Naturaleza/Cultura y Casa/Entorno de Afuera expresa un rasgo esencial de la estructura patriarcal: la diferencia entre dos sexos como paradigma básico en la organización e interpretación del mundo. Esta diferencia no sólo es el principio organizativo de los papeles primarios de la sociedad sino también el núcleo de toda una axiología que permea el lenguaje, el sistema religioso, los códigos éticos, los modos de conducta y la caracterología atribuida a cada sexo” (*La mujer fragmentada: historia de un signo*, Casa de Las Américas, La Habana, 1994, p. 18).

¹¹ JAMES R. FORTSON, *Perspectivas mexicanas desde París. Un diálogo con Carlos Fuentes*, Corporación Editorial, México, 1973, p. 98.

argumento de Elizabeth se vuelve subjetivo¹². A través de él, este personaje se convierte, pues, en portavoz de la opinión de Fuentes al respecto¹³.

Las imágenes argumentativas vistas hasta aquí cumplen un cometido ideológico en el circuito pragmático que entabla el autor con el lector. Esto se explica porque, en primer lugar, en todas estas imágenes se halla implicado el psicoanálisis como metatexto. En segundo lugar, porque en todas se plantea algún conflicto de género, cuyo común denominador es el androcentrismo. Y, en tercer lugar, porque, dado este último aspecto, en todas subyacen construcciones ideológicas que responden a las condiciones asimétricas de poder prevalecientes en los sistemas de dominación¹⁴.

¹² Una tesis que me parece objetiva porque resulta comprobable es la que plantea MATTHEW C. GUTMANN: “el destino del machismo como arquetipo de la masculinidad siempre ha estado íntimamente ligado al nacionalismo cultural mexicano” (*Ser hombre de verdad en la ciudad de México: ni macho ni mandilón*, El Colegio de México, México, 2000, p. 341).

¹³ Aunque estuve tentado a referirme aquí a que la opinión de Fuentes funge como fuente en tanto se vale de una autorreferencia argumental, me he convencido de que no procede el concepto en este caso. Según LO CASCIO, *op. cit.*, la fuente (allí donde se cita) debe proveer la garantía de que los argumentos presentados responden a la verdad o son aceptables, o que la regla general sobre la que se basa la corrección de la conexión entre argumento y conclusión es efectivamente verdadera, vigente (p. 127). Se infiere, pues, que la fuente es tal cuando se cita a alguna autoridad, ya sea de un experto, religiosa o de la masa (p. 128). Sin embargo, en el metatexto que hace Códac de Freud sobre el narcisismo y en el metatexto de Marx que infiltra Roa Bastos sobre la revolución y la explotación en el discurso del Dr. Francia, los personajes sustentan su argumento en una autoridad. En este caso la fuente es indirecta y no se puede tomar como cita textual o intertexto.

¹⁴ Se podría ir más a fondo en esto. Los sistemas de dominación son al mismo tiempo sistemas simbólicos, cuya concreción axiológica y epistemológica se configura en las ideologías (androcentrismo, etnocentrismo, etc.). A este respecto, JOHN B. THOMPSON ha elaborado una clasificación de modos de operación de la ideología con algunas estrategias típicas de simbolización. Los modos generales son: 1) legitimación, 2) simulación, 3) unificación, 4) fragmentación y 5) cosificación (*Ideología y cultura moderna. Teoría Crítica social en la era de la comunicación de masas*, UAM, México, 1993, p. 91). Así, en cuanto al discurso androcéntrico, éste con frecuencia se produce dentro de la unificación una estrategia de estandarización de su conducta, mientras que dentro de la fragmentación, una estrategia de diferenciación. Por otra parte, el sistema de la dominación masculina en sí misma está tan arraigada que puede hablarse de la estrategia de naturalización en la mente humana, como un derivado de la cosificación. Con la

El tema de la dominación aparece, desde luego, no sólo vinculado al tema de las relaciones humanas, sino también al tema político. Esto se hace evidente en la llamada novela del dictador, por ejemplo, *Yo el Supremo*¹⁵ de Augusto Roa Bastos:

Los oligarcones se quedan en éxtasis hojeando el Almanaque de las Personas Honradas de la Provincia, trepados a las ramas de sus genealogías. No quisieron comprender que hay ciertas situaciones desgraciadas en que no se puede conservar la libertad sino a costa de los más. Situaciones en las que el ciudadano no puede ser enteramente libre sin que el esclavo sea sumamente esclavo. Se negaron a aceptar que toda verdadera Revolución es un cambio de bienes. De leyes. Cambio a fondo de toda sociedad. No mera lechada de cal sobre el desconchado sepulcro. Procedí procediendo. Puse el pie al paso del amo, del traficante, de la dorada canalla. De bruces cayeron del gozo al pozo. Nadie les alcanzó un palito de consuelo.

Redacté leyes iguales para el pobre, para el rico. Las hice contemplar sin contemplaciones. Para establecer leyes justas suspendí leyes injustas. Para crear el derecho suspendí los derechos que en tres siglos han funcionado invariablemente torcidos en estas colonias. Liquidé la impropiedad de la propiedad individual tornándola en propiedad colectiva, que es lo propio. Acabé con la injusta dominación y explotación de los criollos sobre los naturales, cosa la más natural del mundo puesto que ellos como tales tenían derecho de primo-genitura sobre los orgullosos y mezcladizos mancebos de la tierra. Celebré tratados con los pueblos indígenas. Les proveí de armas para que defendieran sus tierras contra las depredaciones de las tribus hostiles. Mas también los contuve en sus límites naturales impidiéndoles cometer los excesos que los propios blancos les habían enseñado (pp. 45-46).

Si se deja establecido con Plantin que “la argumentación es la confrontación, de una manera polémica o cooperativa, de un discurso o un contra-discurso orientados por una misma cuestión, lo que plantea en último término el problema de *aquello que los argumentadores esperan del discurso del otro*”¹⁶, evidentemente, los escritos simulados del Dr. Francia entrarían en este concepto. En este pasaje, Roa Bastos construye un

naturalización un estado de cosas que es una creación social o histórica se concibe como un estado natural (p. 99).

¹⁵ Siglo XXI, México, 1974.

¹⁶ PLANTIN, *op. cit.*, p. 119.

soliloquio del tirano. El estilo de ese soliloquio, que por momentos se dirige a Patiño, el escriba, es altamente retórico. En él se utiliza la paradoja, el juego de palabras y la paronomasia, principalmente, pero también hay una buena cantidad de metáforas. Se trata de un estilo culto y por su barroquismo, conceptista. Comienza con una narración de hechos sobre los oligarcas que el Dr. Francia sometió a su régimen, de donde se saca en claro la primera opinión: “Los oligarcas se negaron a aceptar los cambios de mi régimen”. Luego, en ese mismo párrafo aparece la convicción que es núcleo del argumento: “toda Revolución es un cambio de bienes. De leyes. Cambio a fondo de toda sociedad”.

Esta convicción, que curiosamente también es regla general, es el equivalente a la opinión del tirano. Todas las acciones que enumera en el párrafo que sigue son los hechos, las medidas tomadas que emanan de su convicción. Esos hechos son también datos si es que se considera la opinión que expresa de los oligarcas. De manera que, en este argumento, en el cual, dicho sea de paso, resalta la teoría marxista como metatexto, se rebate el tema polémico de cómo se ha entendido la forja de una nación. Los oligarcas con la independencia del Paraguay (1811) querían mantener su poder y sus privilegios, y se saca en claro que, en este sentido hay una oposición ideológica de parte de ellos. En este argumento, por lo tanto, se plantea una ideología de Estado, cuyas medidas revolucionarias, según se infiere de la novela, atizan el fuego de una oposición de clase.

En *Yo el Supremo*, Roa Bastos, fundiendo el bivocalismo, las figuras retóricas y la argumentación, logra construir la imagen paradójica de un discurso revolucionario de resistencia que al mismo tiempo es de dominación. Otro tipo de dualidad de sentido en la argumentación puede servir para representar las argucias del ocultamiento ideológico. Así, en *La fiesta del Chivo*¹⁷ de Vargas Llosa, el lector se encuentra con el siguiente diálogo:

—¿Qué sintió su excelencia al dar la orden de eliminar a esos miles de haitianos ilegales?

—Pregúntale a tu ex Presidente Truman qué sintió al dar la orden de arrojar la bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki. Así sabrás qué sentí aquella noche, en Dajabón (p. 224).

¹⁷ Alfaguara, México, 2000.

Aquí se produce la falacia conocida como transferencia de la carga de la prueba. En vez de contestar a la pregunta que le hace Simon Gittleman, el embajador de Estados Unidos, el personaje de Leonidas Trujillo, dictador de República Dominicana, evade su respuesta revirtiéndosela a su interlocutor. Pero el argumento no queda ahí; más que esa salida astuta que responde y evade, que oculta y justifica, en el fondo de todo hay un contra-argumento implícito que le cuestiona a Gittleman la posibilidad de una segunda intención subterránea a su pregunta. El contra-argumento de Trujillo en este caso podría traducirse en los siguientes términos: El lanzamiento que hizo Truman de la bomba atómica y las muertes que causó en Hiroshima y Nagasaki fue más aparatosa que la eliminación que hice de los haitianos ilegales, por lo que si intentas criticarme debes reconocer que también ustedes tienen las manos manchadas de sangre¹⁸. La respuesta es sagaz, ya que toma como blanco una característica propia del etnocentrismo estadounidense: la incapacidad de reconocer que su praxis política incurre también en atrocidades parecidas a las de los regímenes foráneos.

Otro caso en que se crea por medio de la argumentación una imagen de la ideología, en tanto manifestación del etnocentrismo, se produce en la novela *Figuraciones en el mes de marzo*¹⁹ de Emilio Díaz Valcárcel:

Católico práctico, Aguayo Cristeto U.S. 50 50, conteniendo apenas las emocionadas lágrimas, contaba las peripecias de los servidores de Dios que mientras aplicaban la extremaunción a un moribundo sabían blasfemar heroicamente contra las deidades enemigas (Buda, etc.), refiriendo acto seguido, detalladamente, como el padre Bob Sullivan, de Kentucky, había dejado de lado mil veces su breviario para empuñar la ametralladora. La alta silueta del padre Bob podía verse aureolada por los resplandores de granadas y obuses, rezando con las manos unidas, sus ojos azules dirigidos hacia el cielo o lanzando con ecuménica destreza granadas, batiéndose cuerpo a cuerpo y haciendo gala de un virtuoso dominio de la bayoneta. Y

¹⁸ Reconozco que ésta es mi lectura particular de este diálogo. Sea como fuere, no considero que esta interpretación se distancie de la doble intencionalidad que evidentemente comporta la respuesta del personaje de Trujillo. Precisamente, es esta dualidad de sentido lo que me ha llevado a plantear en un libro mío que está por salir, *Carnaval y liberación: la estética de la resistencia en Figuraciones en el mes de marzo*, la necesidad de hablar del *argumento vertical* del texto novelístico, porque en resumidas cuentas, el autor participa de modos muy sutiles como argumentador de los temas tratados en su obra.

¹⁹ Seix Barral, Barcelona, 1972.

Cristeto ponía fin a su conferencia narrando una graciosa anécdota. Contaba que en cierta ocasión, mientras se confesaba ante el padre Bob en la tienda de campaña que servía de iglesia, Cristeto le hizo saber que se sentía celoso de la fama de cuchillero que él (Bob) iba ganando en el regimiento. El padre Bob respondió que *para salvar las almas blancas del mundo era preciso saber manejar las armas blancas*, sonriendo con conocida dulzura, añadiendo que *pronto dejaría el uso del cuchillo, que, siendo coherente con su vocación sacerdotal, se inclinaba cada vez más por el lanzallamas, ya que el fuego había sido el elemento primordial durante los felices siglos de la Inquisición* (p. 177).

En este relato intercalado en la novela se cuenta la historia de Cristeto Aguayo, un soldado sumamente sádico que desde chico dio muestras de una precoz habilidad para matar. Antes de cumplir la edad reglamentaria se enlista en el ejército para participar en la Guerra de Corea. Y si bien, por su proclividad hacia el exterminio se convirtió en el alma de la tropa y fue ascendiendo de rango de manera meteórica, llegó a sentir celos de Bob Sullivan, el capellán, quien iba ganando fama de cuchillero. Al final del pasaje citado cuando le externa su sentir, Bob Sullivan le contesta con dos argumentos que son estilizaciones paródicas, según Bajtin. En el primer argumento, además de la imagen bivocal, se utiliza la paronomasia *almas blancas/armas blancas*, mientras que el adjetivo “blancas” en el primer caso es una dilogía que junta de manera ambivalente dos sentidos: blancas de buenas, bondadosas, y blancas en un sentido racial. Es en el contraste de ambos sentidos, al igual que sucede con el verbo “salvar”, donde se conjuga la crítica velada contra el etnocentrismo e imperialismo estadounidense en este argumento. La convicción del padre Bob, aunque aparezca citada en discurso indirecto, y aunque sea un artilugio retórico del narrador, juega por igual un papel argumentativo.

El segundo argumento en discurso indirecto también se mantiene dentro del bivocalismo que instaura la estilización paródica. El sarcasmo que culmina en el epíteto “*felices siglos*” es la más clara confirmación de que la ironía es el recurso retórico básico que permea en todo este pasaje. La opinión del padre Bob en éste, y en el caso anterior, está saboteada y sólo puede entenderse como una imagen argumentativo-satírica. Lo que logra Díaz Valcárcel con este relato es representar la complicidad de la Iglesia con el Estado en las acciones de guerra del imperialismo estadounidense. La dominación se observa claramente en el etnocentrismo, el racismo y el sentido de crueldad de los personajes.

De este análisis llego a varias conclusiones. En primer lugar, que las imágenes de los personajes en la novela deben abordarse no sólo a la luz del bivocalismo y las figuras retóricas, sino también de la teoría de la argumentación. En segundo lugar, que la función básica de la argumentación en la novela es la construcción de imágenes con sentido ideológico. Finalmente, que el análisis argumentativo, en la medida en que la novela es un género sobre la multiplicidad de conflictos que se generan en las relaciones humanas en todos los ámbitos, constituye una herramienta adecuada para examinar la intención estética del autor respecto de las formas existentes de dominación. La validez de estas conclusiones apunta a confirmar el hecho de que la argumentación resulta ser tan esencial para la novela como la narración y la descripción, toda vez que en ella gravita la profundidad ideológico-estética del texto.

EDUARDO E. PARRILLA SOTOMAYOR

*Instituto Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey*

¿NOMBRAR EL NOMBRE? UN PROBLEMA DE LA POESÍA MODERNA

A Hugo Cowes, in memoriam

¿Nombrar el nombre o no nombrarlo? He ahí la cuestión, inherente a la poesía moderna. Al enunciar la pregunta he querido circunscribirme al problema de la “nominación poética”, que ya enfrentó Frutos Cortés desde una doble vertiente: filosófica y poética, con ejemplos paradigmáticos del discurso de Pedro Salinas¹.

El problema ha estado presente en mis investigaciones y de un modo menos consciente en el quehacer como poeta. Vuelvo a enfocarlo aquí en la línea del diálogo, cruzando los puentes que la poesía y la teoría me tienden, sin apoyo fijo, mientras abajo corre el río de Heráclito: fugaz y eterno como el nombre en la corriente del lenguaje. El nombre, en su fluir, agitó ya las aguas de la antigüedad. No sólo inquietó a los poetas sino también a los filósofos, como Platón, que antes fue poeta. Es desde este inicio que me interesa confrontar, por lo menos, dos aspectos: la ontología que adquiere el nombre (aun el no nombrado) en la poesía moderna, en relación con los límites que el discurso socialmente útil (el de la comunicación cotidiana) le impone y la afirmación del ser que produce el nombrar poéticamente por la vía negativa. Una prueba ontológica sólo posible en la práctica significativa del lenguaje poético que “en un movimiento de negación, niega al mismo tiempo el habla y lo que resulta de esa negación y se convierte así en una afirmación: la única que inscribe el infinito”, como afirma J. Kristeva².

El problema del nombre deriva en la antigüedad por lo menos en dos problemas: uno, el del origen; otro, el de la relación entre el nombre y las cosas. Los dos están enunciados en el diálogo *Cratilo (o sobre la rectitud de los nombres)*³. El primer problema nos remite a los nombres divinos y a la figura del legislador o imponentor de nombres; el segundo, a las dos

¹ E. FRUTOS CORTÉS, “La «nominación» poética”, *Creación filosófica y creación poética*, J. Flors, Barcelona, 1958, pp. 167-176.

² JULIA KRISTEVA, “Poésie et négativité”, *Recherches pour une sémalyse*, Éds. du Seuil, Paris, 1969, p. 276.

³ PLATÓN, *Obras completas*, Universidad de Venezuela, Caracas, 1982, pp. 177-260.

teorías allí argumentadas: la teoría *physei* (según *la naturaleza*), planteada por Cratilo, discípulo de Heráclito, quien afirma que el nombre reproduce la cosa misma, su esencia (390d) y es a la vez una gnoseología pues “quien sabe los nombres sabe las cosas” (435d) y la teoría *thesei* (según *la convención*), planteada por Hermógenes, quien afirma que el nombre consiste en *convención y consenso* (384d). A pesar de la inserción del *λογοζ* (palabra) en los postulados platónicos de la verdad, Sócrates no se inclina por ninguna de las dos teorías (las considera un falso problema) pero no elude, sin embargo, ilustrar con los nombres que enseñan los poetas, cuando distinguen entre los impuestos por los hombres y los dados por los dioses. Y el modelo es Homero (391d), antípoda de la figura del legislador: “el artifice más raro de nacer entre los hombres” (389a), que legisla la cuestión del origen del nombre desde fuera del lenguaje.

Proclo, comentarista del diálogo, realiza una lectura neoplatónica y afirma que hay *onómatas* apropiados para cada orden de las realidades: nombres divinos o *primerísimos* para los seres divinos, nombres segundos o *intermedios*, establecidos en el plano del intelecto; nombres *terceros*, formados en el plano del discurso, que reciben una apariencia de los seres divinos y son revelados por los entendidos mediante la inspiración y de manera intelectual. Los nombres producidos en este último nivel son como ecos de los dioses en los que el conocimiento intelectual desvela la esencia oculta por medio de las combinaciones y divisiones de los sonidos. Esta última distinción, correlativa a la figura del legislador, nos orienta a la cuestión de la palabra original perseguida por la poesía moderna, a la concepción del poeta demiurgo, enunciada por Hölderlin, y a la naturaleza lingüística del signo saussuriano: sonido e imagen acústica.

En consecuencia, la oposición *physei-thesei* no resulta una simplificación sino una dialectización que todavía nos alcanza tanto en el signo por convención y uso así como por la presencia de la teoría cratiliana en el signo de la poesía, en el sentido en que la vuelve a pensar R. Barthes, quien se pregunta si “esta relación natural no está presente en todo acto de escritura”⁴, referido aquí a la teoría proustiana del nombre propio como un signo motivado sobre una relación de imitación entre el significante y el significado, que parece retomar la afirmación de Cratilo:

⁴ ROLAND BARTHES, “Proust et les noms”, *To honor Roman Jakobson. Essays on the occasion of his seventieth birthday*, Mouton, The Hague, 1967, pp. 157-158.

“la propiedad del nombre consiste en representar la cosa tal como es” (428d).

Esta introducción a la *epistème* del nombre, donde ya ονοματα plantea en *Cratilo* el interrogante de su composición literal y de su significado (421a), nos permite pensar el problema desde el inicio, conducidos por la cita socrática: “las cosas bellas son difíciles” (384b), y abrirlo a una relación contemporánea, entre discursos. Y si bien el nombrar de la poesía moderna niega, en una operación radical, el nombrar de la historia, cumpliendo en parte la lejana indicación aristotélica: “la poesía es más filosófica y elevada que la historia”, no deja por eso de entrar, por la vía del lenguaje, en el centro de la realidad histórica de occidente: la del existencialismo, ser con el otro; la del cristianismo, en la búsqueda del nombre absoluto o en el acceso, por la negación, a la presencia del ser; la de la teoría del inconsciente; la de la supresión de la alienación que subyace en la idea marxista, desmintiendo así el adjetivo de *inhumano* o *deshumano* con que se ha calificado al nombre de la poesía moderna.

Si pensamos en el nombre como el signo, me interesa remitirme a la referencia lingüística sobre el signo saussureano pensada por Benveniste al aclarar la noción de *arbitrariedad* descrita por Saussure: “entre el significante y el significado el nexa no es arbitrario, sino al contrario, es necesario”⁵. Lo que viene a decirnos Benveniste es que lo arbitrario no interviene en la construcción del signo sino que el carácter *inmotivado* se produce entre el signo y la cosa. Esta *inmotivación* que oculta la esencia (ουσια) del nombre es rechazada por la poesía moderna, que se inclina así a favor de la “estructura íntima del fenómeno”, como la llama Benveniste, es decir, a favor de este “nexa necesario”.

El primer aspecto de este marco teórico: el del signo, apunta al lenguaje y a un tipo particular de práctica significante: la del lenguaje poético, como lo ha presentado J. Kristeva al encarar el estatuto del significado poético en relación con el significado en el discurso no poético⁶. Incluyo en esta línea teórica la noción de *poeticidad*, enunciada por Jakobson y también la de *función estética*, planteada por Mukarovsky, porque ponen en el centro de nuestra atención la estructura misma del signo lingüístico. Las dos se compadecen con la ontología de la palabra poética como *morada del ser*, en términos de Heidegger, cuya sede es el lenguaje.

⁵ ÉMILE BENVENISTE, “La naturaleza del signo lingüístico”, *Problemas de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1991, pp. 49-55.

⁶ KRISTEVA, *op. cit.*, pp. 246-276.

La palabra poética destaca la función semiótica del signo: significar. Se pone así en juego la pura función del significante, como en el algoritmo saussureano propuesto por J. Lacan⁷, que se lee así: significante *sobre* significado, el *sobre* responde a la barra que separa sus dos etapas. El signo así escrito que merece, según Lacan, ser atribuido a Saussure, formaliza el descubrimiento freudiano del inconsciente. De donde se impone la noción de un deslizamiento incesante del significado bajo el significante. Estamos ante una doble revolución copernicana: la del descubrimiento del inconsciente y la del lenguaje que lo formaliza: el inconsciente como una estructura del lenguaje, un Otro que me habla y que me constituye como sujeto. Se derrumba así el *cogito* filosófico de la modernidad y su espejismo de certidumbre: “no soy allí donde soy el juguete de mi pensamiento. Pienso en lo que soy allí donde no pienso pensar” (p. 202).

No podemos dejar de lado aquí la relación entre ser y lenguaje, enunciada por Heidegger, en cuanto el lenguaje es algo de que disponemos y que, sin embargo, dispone de nosotros, ni dejar de recordar que cuando Lacan traduce a Heidegger nos dice: “cuando lo traduzco me esfuerzo en dejar a la palabra que profiera su significación soberana” (p. 212). Basta con escuchar en este sentido a la poesía para descubrir en ella una polifonía semejante a la del estallido del nombre en la poesía moderna.

Desde esta perspectiva, el campo del nombre y del nombrar podría delimitarse a la función significante de dos tropos: la metonimia, “esa conexión palabra a palabra que permite la elisión” y la metáfora, ese decir de otro decir donde “un significante se ha sustituido a otro mientras el significante oculto sigue presente por su conexión con el resto de la cadena”⁸. Dicho en términos de Jakobson se trata de *desplazamiento* y *condensación*, los dos procedimientos que la poesía pone en juego para no nombrar. Uno de ellos, la metáfora, está en el inicio de la poesía de occidente y en la antigua literatura oriental, como lo señala Borges quien, con gesto lúdico, imagina un número reducido de modelos metafóricos que admiten un número infinito de variaciones.

He aquí el marco que envuelve al signo de la poesía, quien también se abre paso en el procedimiento denominado *intertextualidad* que, sin aparato teórico, ya enuncia Borges, en 1944: “Poe que engendró a

⁷ JACQUES LACAN, “La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud”, *Escritos I*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1998, pp. 183-189.

⁸ LACAN, *op. cit.*, p. 192.

Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry⁹. De donde se deduce que la literatura engendra más literatura, la poesía más poesía y el nombre más nombre. La teoría la expone tal cual J. Kristeva, en 1968: “para los textos poéticos de la modernidad es, sin exagerar, una ley fundamental: se hacen absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual... Baudelaire traduce a Poe; Mallarmé recoge el legado de Baudelaire”¹⁰, etc.

Podríamos afirmar así que la teoría engendra más teoría pero también que la lírica moderna ha dado pie a esta teorización en un movimiento recíproco: la lírica teoriza poetizando y la teoría dialoga con esta práctica significativa, la incorpora a sus problemas como lo demuestran las corrientes teóricas del siglo XX, desde el formalismo hasta la hermenéutica.

Hemos inscrito el problema del nombrar en dos operaciones radicales que remiten a una doble vertiente simbólica, intrínseca al acto poético: la *afirmación* y la *negación*, compartidas por dos divinidades: Apolo y Dioniso. Llegamos aquí a uno de los principios de la lógica occidental: la teoría del negar y, en consecuencia, lo que engendra, la contradicción: *el no ser del ser*. Llegamos así a la actividad constitutiva del lenguaje poético, a ese gesto que “reúne simultáneamente lo positivo y lo negativo, lo que existe para el habla y lo que es no existente para ella”, llegamos, siguiendo a Kristeva, “a ese fuera de la ley en un sistema regido por los postulados platónicos” (p. 251). Llegamos a la paradoja *hay nombre/no hay nombre*, llegamos a Nietzsche y a dos puntos claves: *tragedia* y *mito*. Noción que ni Sócrates evita en *Cratilo* (408a), al referirse a la doble naturaleza del dios *Pan* y a la vida trágica de *acá abajo*, la que Sileno, el encadenado dios de los bosques, le desvela a los mortales: “Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto”¹¹. Para soportar esta sentencia el griego crea a los dioses. Esta fue la estrategia de la voluntad helénica para poder vivir en absoluto. Para soportar esta sentencia, el poeta moderno intenta en una operación interna de negatividad *no nombrar* y *nombrar* a la vez el *ser* del nombre.

⁹ JORGE LUIS BORGES, “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, *Ficciones*, Alianza, Madrid, 1995, p. 49.

¹⁰ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 257.

¹¹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1993, cap. 3, p. 52.

La propuesta nietzscheana de la complementariedad está ligada a la evolución del arte, a la caída del principio de certidumbre, a la tragedia del nombrar. La poesía realiza su propia experiencia extrema como la realizan otras expresiones del arte. Así, la encrucijada ¿nombrar? deriva en ¿mostrar? como la presenta la experiencia de Piet Mondrian, en pintura, con los ejes *horizontal/vertical*: dos fuerzas en oposición que lo dominan todo y que nos recuerdan a los ejes *paradigma/sintagma* de la función poética y al ascenso místico de la palabra de San Juan, sin olvidar el *blanco* de Malevich, que nos recuerda el vacío absoluto de Mallarmé.

Llegados a este punto creo necesario referirme a la concepción de *literatura absoluta*, propuesta por R. Calasso: *Literatura* como “un saber que se declara y se quiere inaccesible por otra vía que no sea la composición literaria; absoluta, porque es un saber que se asimila a la búsqueda de un absoluto”. Y en su etimología es al mismo tiempo en sí misma algo *absolutum*, “libre, escindido de toda obediencia o funcionalidad respecto del cuerpo social”¹². La propuesta se compadece con el nombrar de la poesía moderna, que constituye una gnoseología propia y se asimila a la búsqueda de un absoluto, como el nombre sin nombre de Salinas o el nombre proteico de Borges, escindidos de toda obediencia o función respecto del signo social.

Para Calasso este saber se deja advertir desde los albores del romanticismo alemán, 1798, cuya marca es la revista *Athenaum*, y concluye en 1898, con Mallarmé. Los poetas considerados por Calasso: Novalis, Baudelaire, Lautreamont, Mallarmé, se corresponden con la poesía post-Hörderlin. Cuando surgen, por lo tanto, las vanguardias, el oscuro proceso del nombre ya se había desarrollado. Para Calasso existe la sospecha de que “ese proceso represente la más radical apostasía de la historia y de la sociedad”, si pensamos, en términos platónicos, que el gran animal de la Sociedad “se ha vuelto tan omnipresente como para coincidir con la obiedad misma”¹³. Por otra parte y desde una perspectiva semiótica inserta en lo histórico, Kristeva considera el texto y el lenguaje de la poesía una revolución:

...ya que transforma las resistencias, los límites y los estancamientos naturales y sociales, en tanto práctica que implica el conjunto de las relaciones inconscien-

¹² ROBERTO CALASSO, “Literatura absoluta”, VIII, *La literatura y los dioses*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 164.

¹³ CALASSO, *op. cit.*, p. 166.

*tes, subjetivas, sociales, en una actitud de ataque, de apropiación, de destrucción y de construcción*¹⁴.

Esta postura parece alejarse de la de Calasso, sin embargo se encuentran en un cauce común al poner de relieve la primacía del significante. Así la *literatura absoluta* tiene un “carácter autorreferencial, compuesta de ‘realia’ múltiples, divergentes y mal definidas, que es el cauce de toda la literatura”¹⁵. De este modo, ni la concepción de *literatura absoluta* ni la encrucijada del nombrar se instalan en la categoría de “entelequia”¹⁶. Tampoco se trata de “ese signo cuya forma no entre en la historia del lenguaje ni en la de la realidad”¹⁷, sino de un proceso significante que se aleja de los procesos del lenguaje social y de sus prácticas, si atendemos a la reflexión de Calasso:

...la fuerza del choque de las formas políticas totalitarias no puede explicarse a menos que se admita que la noción misma de sociedad ha absorbido en sí una potencia inaudita, que había pertenecido antes a lo religioso. Consecuencia de ello serán la liturgia de los estadios, los héroes positivos, las hembras fecundas, las masacres¹⁸.

Al negar estas prácticas, el signo de la poesía anticipa, desde Hörderlin, la huida de los dioses y la desobediencia al signo de la sociedad, tal como lo propone Mallarmé para quien “la palabra una vez salida por la puerta de la sociedad, volvía a entrar por una cósmica ventana”, en imagen de Calasso, después de haber absorbido nada menos que el Todo. La poesía post-Hörderlin no hace entonces más que expresar el desgarramiento trágico del “principio individuación”, la soledad de la forma. Se produce así la evasión del cauce de la retórica, cuyo valor vinculante se erigía, en la poesía clásica, en la voz de una comunidad.

De esta experiencia extrema del lenguaje, de sus clandestinos “signos de reconocimiento”: *le nouveau frisson* con que Hugo saluda a Baudelaire y Baudelaire a Poe, etc., nos quedan sus continuadores, unidos por esa

¹⁴ KRISTEVA, “Préliminaires théoriques”, *La révolution du langage poétique*, Éds. du Seuil, Paris, 1974, p. 14.

¹⁵ CALASSO, *op. cit.*, p. 169.

¹⁶ ELSA DEHENIN, “La poética de la poesía pura ¿una entelequia?”, *Studi Ispanici*, Pisa-Roma, 2002, 155-182.

¹⁷ ROLAND BARTHES, “La utopía del lenguaje”, *El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México, 1993, pp. 85-89.

¹⁸ CALASSO, *op. cit.*, p. 167.

vibración de la palabra. En esta suerte de orden de caballería nocturna en la que todos hablan de lo mismo aunque no se muestren ansiosos por nombrarlo, Calasso incluye selectivamente algunos nombres: Valéry, Proust, Montale, Borges, Tsvietáieva y algunos otros, a los que yo agregaría una lista de elegidos en lengua española: J. R. Jiménez y la Generación del 27, para limitarnos, pero antes, Góngora y S. Juan de la Cruz. Todos ellos participarían de la experiencia extrema del lenguaje, configurarían una lengua especial que nombra lo absoluto. Una lengua que funciona en lugar de la realidad, como lo señala H. Cowes¹⁹.

La exaltación de esta realidad de orden lingüístico atraviesa los discursos líricos del 27 y no escapa a la relación intertextual: Juan Ramón homenajea a Mallarmé, Lorca, a Góngora, Salinas traduce a Proust, Guillén, a Valéry. Algunos poetas de esta Generación se enfrentan a la encrucijada del nombrar desde la perspectiva trágica, en eco con Sileno: la tragedia de la palabra es nacer. Así el nombre, en el discurso de Salinas, atraviesa el cuerpo del lenguaje como un tajo que nos separa de la unidad primordial: “Nombre: ¡qué puñal clavado/ en medio de un pecho cándido/ que sería nuestro siempre/ si no fuese por su nombre” (9). Ahora sí, la herida fatal del nombre deviene “utopía de una palabra no alienada cuya forma no entre en la historia del lenguaje ni en la de la realidad”, si recordamos a Barthes, quien además advierte que “nace así una tragicidad de la escritura, ya que el escritor debe luchar contra los signos ancestrales que, desde el fondo de un pasado, le imponen la literatura como un ritual y no como una reconciliación”²⁰. La cita subraya lo que la poesía tematiza.

El *yo* lírico de Salinas llega a desear una dimensión ahistórica, la de una realidad no nombrada: “enterraré los nombres,/ los rótulos, la historia...”; llega a rechazar la realidad afirmada por las cosas y se propone habitar en la realidad más absoluta del lenguaje, la de los deícticos: “Para vivir no quiero/ islas, palacios, torres./ ¡Qué alegría más alta:/ vivir en los pronombres!” (14)²¹. Estos “signos vacíos, no referenciales por relación a la ‘realidad’, siempre disponibles y que se vuelven ‘llenos’ no bien un locutor los asume en cada instancia de su discurso”, según Benveniste, no aluden a la realidad extralingüística sino que

¹⁹ HUGO COWES, *El problema del referente en los discursos líricos de Pedro Salinas*, Universidad Nacional de Cuyo, 1991, pp. 193-214.

²⁰ BARTHES, “La utopía del lenguaje”, p. 87.

²¹ PEDRO SALINAS, *La voz a ti debida*, Cátedra, Madrid, 1997, poemas 9 y 14, pp. 125, 136.

constituyen una realidad *ex novo*, de esencia lingüística. Constituyen la *sui referencialidad* del nombrar poético. La posición de Salinas se relaciona así con la ontología del nombre, con el “nexo necesario” del signo lingüístico propuesto por Benveniste, con el “algoritmo saussureano” pensado por Lacan. Se trata de un signo que niega al signo alienado de la sociedad: la palabra mundana que se alejó del ser, en términos de Heidegger y que en Salinas niega además el nombre heredado y las marcas de la Historia donde ese nombre se vacía. Salinas ingresaría así en la orden de la *literatura absoluta*, cuyos miembros viven en una “realidad secundaria, que se abre detrás de las fisuras de la otra realidad”²², en palabras de Calasso. Esta realidad secundaria, correlativa a la del lenguaje poético, es de orden lingüístico: “Un más allá de veras/ Misterioso, realísimo”, enunciado por la poesía de Guillén y que se corresponde a ese: “Sí por detrás de las gentes te busco/ No en tu nombre, si lo dicen... Detrás, detrás, más allá”, enunciado por la poesía de Salinas²³. El nombre de este *más allá*, el mismo que Mallarmé hace entrar por la ventana cósmica, tiene más peso ontológico que el nombre de la realidad habitual.

Desde otro *exemplum*, la consecuencia trágica de este nombrar absoluto alcanza su máxima tensión en los *Poemas de la consumación*, de Aleixandre. Allí, el *yo* lírico, realiza como poeta y desde el cuerpo del lenguaje la experiencia extrema de enunciar lo inenunciable: el acontecer la muerte en la muerte del cuerpo del nombre, que es también el cuerpo del poeta: “Soy quien finó, quien pronunció tu nombre, como forma / mientras moría” (*Presente, después*). Y también, *in extremis*, la de enunciar la tragedia del nombre, es decir su nacimiento: “De mí nacida;/ aquí presente porque yo te he dicho”. Entre el participio (*nacida*) y el genitivo de posesión (*De mí*) se proyecta la fusión *poeta/palabra* y la relación lingüística *enunciador/enunciada*, elidiendo el nombre, lo que se resiste a ser nombrado: referente oculto o metonimia de la muerte.

La tragedia del nombre no es ajena al grito nietzscheano: *Dios ha muerto*, leído como la muerte del sentido tradicional del absoluto. De allí que la poesía moderna privilegie el lenguaje y que inclusive el poema de un poeta creyente como Eliot tienda a algo más perfecto que nunca será escrito o a oscilar, en busca del nombre, entre *Escila* y *Caribdis*, para no naufragar²⁴. Sin embargo el agnosticismo de poetas como Aleixandre,

²² CALASSO, *op. cit.*, pp. 170-171.

²³ PEDRO SALINAS, *La voz a ti debida*, p. 111.

²⁴ T. S. ELIOT, “Escila y Caribdis”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, junio 1998, núm. 576, pp. 77-90.

Borges y casi el mismo Salinas no escapa a la trascendencia del Nombre (o a la ilusión de trascendencia, en el caso de Borges), a la búsqueda de una palabra liberada en fusión cósmica o a la de un nombre oculto o silenciado, en resonancia con la escucha espiritual que nos legó San Juan. Así el nombre aleixandrino hallará correspondencia en la noche ilimitada o se fusionará con la tierra como el nombre de la *Primera Residencia* de Neruda; en tanto el de Borges será un nombre consciente del límite, incrédulo y a la vez expectante del secreto del nombre. Salinas, en cambio nombrará como un *vivir en vilo*, apoyado en la paradoja *hay nombre/no hay nombre*, a la manera de la propuesta de fe de Meister Eckhart: “una caída de todo punto de apoyo”.

Si el nombre es evanescente y mortal, la posibilidad es afirmarlo por la vía negativa: lo que no tiene nombre, como el Dios de Eckhart²⁵ que, conteniendo en sí todas las cosas en su pureza y plenitud, no dice su nombre a Moisés cuando se lo pregunta (III, segundo Libro, Éxodo) pues queriendo mostrar que en Él estaba la pureza del ser dijo: “Yo soy el que soy”, enunciado bíblico que Borges considera en su ensayo: *Historia de Los ecos de un nombre*²⁶, dándonos el pie para entrar en el problema del secreto del nombre a partir de distintas lecturas, una de las cuales refiere a Martín Buber, para quien la frase bíblica puede traducirse por: *Soy el que seré* o por: *Yo estaré*, es decir, el advenir del advenir. En este sentido, el *yo* lírico de Salinas tampoco dice su nombre: *yo te quiero/ soy yo...*, apropiándose de la lengua entera al designarse como *yo*, confirmándonos así su deseo de absoluto: vivir en el lenguaje, más, en los deícticos, porque sólo allí es posible fundar la realidad del ser. Pero no sólo persigue el advenir del ser en el advenir del nombre, sino el advenir de la pureza del ser en el vacío de un nombre siempre único: “Si tú no tuvieras nombre,/ todo sería primero/ inicial, todo inventado por mí”. Deseo poético de estatuirle el ser al nombre y deseo adánico de fundar con el nombre, que no excluye la afirmación amorosa, liberada así de las marcas de la historia, en la negación del nombre: “Gozo, amor: delicia lenta/ de gozar, de amar sin nombre” (9).

La vía negativa del nombrar proviene, en el 27, de la línea poético-mística de San Juan. No se trata del componente doctrinario sino del lenguaje *insuficiente* o de lo *inefable místico*, en palabras de J. Guillén. Se

²⁵ MEISTER ECKHART, *Cuestiones parisienses*, EUDEBA, Buenos Aires, 1967, p. 34.

²⁶ JORGE LUIS BORGES, en *Otras Inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960, pp. 223-228.

trata de un lenguaje cuya paradoja: *lo vacío es lo lleno* se constituye en una Poética. San Juan nos anticipa así al poeta moderno. La experiencia mística es su vía religiosa pero la conciencia de un lenguaje insuficiente es su vía poética. La encrucijada, comparable a la del poeta moderno, lo conduce a una *escucha* privilegiada en la que se encuentran la vía religiosa y la lingüística: “mientras los músicos cantaban, parecía dormir. Acabado, le preguntaron qué le parecía y el respondió que había estado atendiendo a otra música interior”²⁷. Podríamos relacionar *otra música interior* con la *chora semiótica* de la que nos habla Kristeva: “Esa musicalidad infralingüística a la que todo lenguaje poético aspira y pasa a ser el objetivo principal de la poesía moderna”²⁸. Esta música, cercana al *aksara védico*: vibración irreductible, anterior al significado, nos conduce a ese espacio, anterior al sujeto, que no guardamos en la memoria puntual pues careció de lenguaje articulado.

Pero vueltos otra vez a la persecución de la palabra absoluta, que niega a la palabra de uso, podemos recordar, desde otra vía religiosa aunque en términos de conciencia lingüística, la propuesta de San Agustín: “Y volvimos a hablar con las palabras de cada día, que comienzan y terminan, en nada semejantes a la palabra de Dios, que es en sí mismo, que nunca envejece y rejuvenece todas las cosas”²⁹. Una propuesta que, leída desde la encrucijada post-Hölderlin, nos enfrenta a la *sui-referencialidad* del lenguaje poético, lo que no excluye el problema del referente.

Si bien se trata aquí de otra paradoja: *hay referente/no hay referente*, si pensamos en la afirmación teórica de Frege, para quien la literatura tiene un sentido pero no un referente³⁰ o en la de Ricoeur³¹, para quien en la obra literaria el discurso llega a suspender la denotación primera a expensas de la denotación segunda o si pensamos en el referente inestable y el vaciamiento del signo de la poesía de Salinas o en el referente alterado posicionalmente en las instancias del discurso, de Borges (“Seré Judas/ que acepta la divina misión de ser traidor”³²). Este

²⁷ En DÁMASO ALONSO, *El misterio técnico de la poesía de S.J. de la Cruz, Poesía Española*, Gredos, Madrid, 1966, p. 395.

²⁸ JULIA KRISTEVA, *La revuelta íntima*, EUDEBA, Buenos Aires, 2001, p. 19.

²⁹ SAN AGUSTÍN, *Las confesiones*, Ediciones Palabra, Madrid, 1998, p. 233.

³⁰ GOTTLÖB FREGE, “Sobre el sentido y la denotación”, en T. Moro Simpson, *Semántica filosófica: problemas y discusiones*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1973, pp. 4-27.

³¹ PAUL RICOEUR, *La métaphore vive*, Éds. du Seuil, Paris, 1975, p. 331.

³² JORGE LUIS BORGES, *Obra poética completa*, Emecé, Buenos Aires, 1977, p. 429.

referente que se ausenta, se oscurece y se ilumina, se suspende y se altera echa por tierra la noción de realidad: “Una cosa es el verde en la naturaleza y otra en la literatura. La naturaleza y las letras parecen tenerse una natural antipatía; basta juntarlas para que se hagan pedazos”, como lo tematiza rotundamente el enunciado poético de Virginia Woolf (*Orlando*), en traducción de Borges.

El problema del referente se pone de manifiesto, como lo ha demostrado Hugo Cowes³³, en la poesía de Salinas y también en la de Borges, dos ejemplos paradigmáticos de potencial post-modernidad, en los que me voy a detener, pues si bien los dos poetas se ignoraron comparten la tragedia del nombrar desde diferentes estrategias del lenguaje, como veremos, comenzando con el discurso de Salinas.

La tragedia del nombre como un desgarramiento del *principio individuationis* está enunciada ya en *Presagios* (1924). El epígrafe del propio Salinas pone de manifiesto además la temporalidad que obra simultáneamente en la cadena finita e infinita del significante al forjar el poeta, en una suerte de $\tau\epsilon\chi\nu\eta$, cada nombre: “Forjé un eslabón un día./ otro día forjé otro/ y otro./ De pronto se me juntaron/ –era la cadena– todos”. En otro ejemplo la unidad del mundo no tiene todavía nombre sino prenombre, balbuceo infantil que no ha sufrido aún el desgarramiento de la individuación, de los límites lingüísticos: “El mar, las montañas, todo .../ el mundo «Tatá, dadá»” (4). En *Seguro azar* (1929), asistimos, bajo la influencia mallarmeana (la palabra *azar* es dominante), a una puesta de la teoría del blanco, que da cuenta de la tensión *evanescencia/aparición* en la cadena significante: “Y la que vence es rosa, azul, sol, el alba.../ contra lo blanco, en blanco/ inicial, tú, palabra” (1). En *Fábula y signo* (1931), un título emblemático que conjuga mito y lenguaje, prevalece este deseo del nombre no articulado, perdido en el caos de la modernidad, donde se construye y desconstruye, imposible de apresar como absoluto en la infinita combinación del finito alfabeto: “Se me olvidó tu nombre./ Las siete letras andan desatadas;/ no se conocen./ Pasan anuncios en tranvías/ letras/ se encienden en colores a la noche... Por allí andarás tú.../ tu nombre, que eras tú,/ ascendido/ hasta unos cielos tontos./ en una gloria abstracta de alfabeto” (11). Salinas no rehúsa nombrar los nombres de este caos (cines, letreros, etc.), inclusive los de las marcas de la superestructura, en una operación que transforma estos nombres de uso y de mercancía en nombres poéticos, traspuestos a la realidad del

³³ HUGO COWES, “El referente en la lírica de Pedro Salinas”, *Revista de Filología*, Buenos Aires, 23 (1988), núm. 1.

lenguaje, como en el poema citado: *Underwood Girls* (28) donde también se hace visible lo invisible contra el fondo del blanco mallarmeano: el mito *ninfas*, refugiado en las letras: “Tú alócate/ bien los dedos, y las raptas y las lanzas,/ a las treinta, eternas ninfas/ contra el gran mundo vacío/ blanco en blanco”³⁴.

Esta postura, que comparte con Guillén, se escapa de la pureza juanramoniana del lenguaje sin por eso dejar de perseguir el absoluto del nombre. No hay espacio para más ejemplos. Sólo quiero acotar que la obra poética de Salinas puede leerse como una *obra única* pero además como una obra sobre el lenguaje, al igual que la de Borges y la de los otros poetas del 27. Me interesa ahora citar fragmentos de un texto de Salinas: *Poema 10 (Razón de amor)*³⁵, donde los deícticos *yo/tú* fundan constantemente la realidad del nombre y llevan a cabo la utopía de “un signo cuya forma no entra en la historia del lenguaje ni en la de la realidad”, como lo señaló Barthes, porque se proyecta en el advenir del ser. Aquí el vacío de la correlación *yo/tú* no es precisamente el de los ‘nombres vacíos’ de la denotación.

El poema se abre con dos preguntas que interpelan al *tú*: “¿Tú sabes lo que eres de mí?/ ¿Sabes tú el nombre?”. Me interesa destacar la posición del pronombre *lo* entre prótasis y apódosis, entre *tú* y el genitivo de posesión: *de mí*. ¿El *yo* posee un nombre o el enigma de un nombre?, ¿cuál?: el que encierra la forma neutra *lo*, de hecho, el miembro no marcado de la correlación de persona *yo/tú*. La segunda pregunta refuerza la oscuridad del enigma. Los interrogantes marcan el blanco entre las preguntas y la respuesta, configurada en los 61 versos restantes, de libre versificación que completan el poema.

La respuesta comienza con una negación afirmativa: “No es el que todos te llaman,/ esa palabra usada/ que se dicen las gentes,/ si besan o se quieren/ porque ya se lo han dicho/ otros que se besaron”. Hay un saber del *yo* en relación con el nombre del *tú* que no es el establecido por *uso y convención*, como el de Hermógenes, ni el que ha pasado por el discurso de la historia ni el automatizado en acto por el habla. Pero también hay un no saber del *yo*: “Yo no lo sé, lo digo,/ se me asoma a los labios/ como una aurora virgen/ de la que no soy dueño”. No saber es aquí decir el nombre siempre en presente, comparable al símbolo doblemente puro: *aurora virgen*, que no admite ni fijación ni posesión. La paradoja *hay nombre/no hay nombre* se desplaza, en la correlación de

³⁴ PEDRO SALINAS, *Poesías completas (1)*, Alianza, Madrid, 1989.

³⁵ PEDRO SALINAS, *op. cit.* (3), pp. 39-41.

subjetividad, al *tú*: “Tú tampoco lo sabes,/ lo oyes. Y lo recibe/ tu oído igual que el silencio/ que nos llega hasta el alma/ sin saber de qué ausencias/ de ruidos está hecho,/ ¿son letras, son sonidos?”. Se produce aquí un quiebre del diálogo convencional y del propio silencio: núcleo de la paradoja con sede en el *alma*, palabra eje del corpus salineano. La pureza del enigma *lo* confluye en el plural *nos*: forma indicativa de la yunción *yo/tú* y forma espiritualizada del lenguaje si pensamos que el silencio niega los ruidos del nombre mundano y afirma la *ousía* de lo no dicho. El enigma lingüístico, privado de marcas, va más allá de la semiosis, en tanto la pregunta *¿son letras, son sonidos?* con su paronomasia interna *son* y *son (idos)*, nos envía a una fase anterior al signo.

La pregunta da pie a una respuesta afirmativa: “Es mucho más antiguo;/ lengua de paraíso,/ sones primeros, vírgenes/ tanteos de los labios,/ cuando, antes de los números,/ en el aire del mundo se estrenaban los nombres/ de los gozos primeros”. El nombre no codifica aquí en el sistema lingüístico general, no es un signo social. Se inscribe en una lengua anterior a la lengua: nombre pre-adánico, anterior al paraíso codificado, a los números, a la individuación, un nombre cuya materia, los *sones*, carece de marcas, siempre en posición pre-fundante, sin punto de apoyo, excepto el núcleo físico: los *labios*, conjugación de fisiología prousteana y platonismo. Esta víspera del nombre remite a la víspera de un mundo que los nombres no han nombrado aún como lo indica la proposición adjetiva: “Que se olvidaban luego/ para llamarlo todo/ de otro modo al hacerlo/ otra vez/ nuevo son para el júbilo nuevo”. En ese paraíso, sin pecado ni caída, está el origen del nombre: su realización y desrealización, su anulación por el olvido que da entrada, sin embargo, al advenir *eufórico* y *pre-lingüístico* del *nuevo son para el júbilo nuevo*.

Este ir hacia atrás configura un paraíso de esencias. Lo señalan la determinación indeterminante del demostrativo *ese* y la ostensión de los indicadores *allí, más*, que lo universalizan: “En ese paraíso/ de los tiempos del alma,/ allí, en el más antiguo,/ es donde está tu nombre”. La construcción adjetiva: *de los tiempos del alma*, configura un paraíso sin historia: la morada del nombre del *tú*. Así inscrito el nombre en el origen del origen, el *yo* lírico apela al enigma del enigma que encierra el *lo* pronominal: “y aunque yo te lo llamo/ en mi vida, a tu vida,/ con mi boca, a tu oído,/ en esta realidad,/ como él no deja huella/ en memoria ni en signo,/ y apenas lo percibes,/ nítido y momentáneo,/ a su cielo se vuelve/ todo alado de olvido,/ dicho parece en sueños,/ sólo en sueños oído” y en una operación *sui-referencial* va del enigma al enigma del nombre, en primer lugar porque *Te lo llamo* no es lo mismo que *te llamo*.

Se produce aquí otro quiebre de las funciones comunicativas del lenguaje. El diálogo deviene *secreto* del nombre cuya instantaneidad no deja marcas en las fases físico-lingüísticas, como en el lenguaje onírico. Se trata de un nombre fugaz y esencial a la vez. Ni el *yo* emisor ni el *tú* receptor son poseedores de ese *lo*, que se envía a sí mismo a un *locus* de origen: el sema espiritual *cielo*. Nombre en ascenso cuya *ousía* nos recuerda la definición platónica de la poesía: algo *alado y divino*. Nombre que cuanto más se eleva menos posibilidades tiene de morir en las marcas de la historia, como el *aksara* védico, tejido sobre el éter³⁶.

El nombre salineano evanesce y es a la vez ontológico: sólo el *yo* lírico, al decirlo, le otorga el ser al *tú*; absoluto del nombre y suspensión de ese absoluto: “Y así, lo que tú eres,/ cuando yo te lo digo/ no podrá serlo nadie,/ nadie podrá decírtelo./ Porque ni tú ni yo/ conocemos su nombre/ que sobre mí desciende,/ pasajero de labios,/ huésped/ fugaz de los oídos/ cuando desde mi alma/ lo sientes en la tuya,/ sin poderlo aprender,/ sin saberlo yo mismo”. La fugacidad del nombre con sus fases de ascenso y descenso cae sobre el *yo* lírico como el relámpago sobre el poeta Hölderlin. Al otorgarle al *tú* un estatuto ontológico, el *yo* instauro lo permanente del nombre, que es a la vez lo fugaz. Instauración que sólo concierne a los poetas, como advierte Hölderlin: “Mas lo permanente lo instauran los poetas”, y a la posición de trascendencia con respecto a *tú*, en la correlación de subjetividad. Sólo este *yo* lírico, singular y universal, podrá estatuirle al *tú* el ser del nombre. Esta supremacía del deíctico sobre el nombre se desplaza, sin punto de apoyo, de lo físico a lo espiritual, de la sinécdoque de las partes (*de labios, de los oídos*) a la noción platónica del alma, configurando una metafísica poética del nombre. Sentir el nombre no es conocerlo ni saberlo. No hay nombre en las marcas históricas del lenguaje. Se lo siente, como nos dice San Agustín: “Callado por ser ruido de palabras pero no en cuanto al afecto del corazón”³⁷.

El tránsito del nombre, que se desplaza en la metonimia *pasajero/huésped fugaz*, no instauro un magisterio, como el del nombre secreto del Padre, en Jesús o en San Juan Evangelista, que da testimonio de la luz de ese nombre secreto. Tampoco instauro una gnoseología. La preposición *sin* ha privado a los infinitivos *poder* y *saber* de ejercer estas posibilidades. Las diferentes posiciones de la forma pronominal *lo* reiteran la estructura del enigma, que atraviesa todo el poema. Se impone

³⁶ ROBERTO CALASSO, *op. cit.*, p. 151.

³⁷ SAN AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 248.

la vía negativa. La conjunción *ni* abarca a la correlación *yo / tú*, a la forma posesiva *su*, correspondiente al *lo* pronominal y priva a la vez de su etimología a la forma verbal de la yunción *yo / tú*: *ni tú ni yo / conocemos su nombre*.

No hay asentamiento del nombre excepto en la sede del alma. En el paralelismo de los versos finales: “sin *poderlo* aprender, / sin *saberlo* yo mismo”, las construcciones privativas y la posición enclítica del enigmático “lo, que nunca es despejado”, niegan la instauración del nombre. Se trata de un nombre del que nada se sabe y por lo tanto no es de *nadie*. La negación del nombre no es nihilismo: afirma la ilimitada posibilidad de ser, el poder del enigma ante las restricciones de las marcas. Así la interrogación nuclear: *¿Sabes tú el nombre?* obtiene una respuesta poética que trata de la esencia de la esencia sin revelarnos el enigma. Como en el rezo, cuando se enuncia la santificación de un nombre que no conocemos. He ahí la encrucijada del *yo lírico* que, como analicé en otro texto³⁸, envuelve también a los lectores, nos arroja al vacío del nombre que, en términos de psicoanálisis se compadece con “esta cifra absoluta, este puro significante que se significa a sí mismo y puede serlo todo, incluso el nombre secreto del sujeto, pero un nombre del que nada se sabe”³⁹.

Las palabras *cifra* y *enigma* nos conducen naturalmente a Borges, miembro genuino de la orden de Literatura absoluta y *alter ego* de Cervantes (todos somos lectores; todo manuscrito es ficción; la erudición es un juego; las armas son más peligrosas que las letras, etc.). Tiremos entonces de uno de los hilos de la red borgeana. Una de las conferencias dictadas en Harvard (1968) se titula: *El enigma de la poesía*⁴⁰ y se abre con la paradoja de no tener ninguna revelación que ofrecer. Esta postura nos conduce también a la esencia de la esencia: cualquier intento de definir la poesía es siempre otro *enigma* verbal. Veamos algunos núcleos. El punto de partida nos envía a una referencia teórica, que Borges admite como hipótesis. Se trata de la definición de Croce: “La poesía como expresión”, más cerca de la teoría de Jakobson: “la poesía como un enunciado orientado hacia la expresión”, que de una valoración histórica. Desde esta perspectiva, algunas nociones, codificadas en otros sistemas

³⁸ LUCRECIA ROMERA, Poema 21, *Razón de amor, Cien años de poesía*, Peter Lang, Zürich, 2001, pp. 127-140.

³⁹ MARCELO BARROS, *La pulsión de muerte, el lenguaje y el sujeto*, El Otro, Buenos Aires, 1996, p. 153.

⁴⁰ JORGE LUIS BORGES, *Arte poética*, Crítica, Barcelona, 2000, pp. 15-35.

del pensamiento, vuelven a urdirse en la trama borgeana. Así, en lugar de la historia de la poesía, Borges considera la ‘experiencia estética’ como la posibilidad de acceder a la esencia de la esencia: Keats leyendo el *Homero* de Chapman, Borges recordando a Keats en la biblioteca de su padre. La experiencia nos lleva así a la teoría de la lectura, que desemboca en la autoría infinita de una palabra siempre significante: el manifestarse la palabra o mejor: “la poesía que ocultan las palabras”.

La poesía está unida, en Borges, a otras nociones. Una de ellas implica la noción de lo sagrado. Ni las *Sagradas Escrituras* ni el *Corán* escapan a la concepción borgeana de poesía. Y en esta línea, el *Espíritu Santo* se compadece con la noción homérica de *musa*, expuesta antes con rigor por Marcos: “porque no sois vosotros los que hablaréis, sino el Espíritu Santo” (XII, 11) y que llega hasta nosotros convertida en *yo subliminal* o *subconsciente*, palabras, para Borges, menos poéticas que las anteriores. La poesía no se deja así petrificar y se transforma en *una ocasión para la belleza*. Es el núcleo que sustenta a la función de la poesía: significar. Las palabras, además, no están solas. El contexto crea poesía con palabras. Aún las más remotas vuelven siempre a la casa del ser: las mismas y otras en el deslizamiento del significado. Este fluir de fondo heracliteano nos arrastra hacia el límite y la evanescencia, el lado trágico del lenguaje que es también nuestra mortalidad y que no excluye la confirmación de la belleza (no la de las *Belles Letres*) como una ontología: “la belleza siempre nos acompaña”, dice Borges, esperanzado. No hay cancelación de esta esencia en el fluir del significado aunque este fluir conlleve la conciencia del tiempo, su tragicidad: “El río me arrebató y soy ese río”⁴¹.

Como contrapartida surge en Borges la concepción, próxima a Schopenhauer, de un pensamiento único, cuyo secreto es haber leído en clave de ficción los sistemas considerados no ficcionales y que para Borges ocultan siempre el mito o fábula, la intriga, a la vez que evidencian la encrucijada de la razón. De este modo, Borges se filtra en los intersticios de la razón, en sus escándalos (σκανδαλον, obstáculo). Así en el epílogo a *Otras inquisiciones* confiesa “estimar las ideas religiosas o filosóficas por su valor estético”. He ahí la esencia filosófica del *corpus* de Borges, que no es la de la filosofía tradicional. Lo filosófico, ese color que buscaba Valéry, aparece camuflado en la ficción de una obra que es también una ‘*opera summa*’ en la que la lectura se convierte en escritura y el enigma de saber qué es la poesía, en más poesía. ¿Cuándo se produce

⁴¹ JORGE LUIS BORGES, *Obra poética completa*, p. 321.

ese no saber que es saber? Según Borges, cuando se siente ese especial *estremecimiento* que nos recuerda al *nouveau frisson* con el que Hugo saludó a Baudelaire.

Borges descubre la literatura como Biblioteca de Babel: nombres finitos en fantasías infinitas. El lenguaje es libertad aparente. La sintaxis restringe. Poner nombres es delimitar el mundo, inclusive es mejor que los poetas no tengan nombre ya que los versos los podemos recibir así de la musa, del Espíritu Santo o de otro escritor: anhelo de una literatura anónima, que es también una realidad única del lenguaje. Borges enfrenta la fatalidad del nombrar con el rigor de un clásico. La noción de *límites* atraviesa su obra. El lenguaje es así un problema filosófico en sí mismo. La conciencia de los límites le hacen sospechar un más allá inabordable que lo lleva a buscar en la poesía el enigma del nombre, de la palabra, de lo Otro. En su teoría circular de la lectura, que es una escritura, palabra cambiante y eterna, viven el griego, el latín, el código romántico, el simbolista. Esta postura casi épica ante la encrucijada del nombrar no excluye la nostalgia por el origen, tan cara a la poesía moderna. También Borges, inevitablemente moderno, anhela ese nombre original que tiene más poder que la función semántica de la palabra. Un nombre que es también secreto y deviene *ecos de un nombre* que no puede ser pronunciado, como el nombre de Dios, un absoluto que quizás se desplaza a otro nombre, que se configura como totalidad en el *Aleph*.

Veamos ahora algunos ejemplos de la encrucijada ante el nombre. En el poema *El Golem*, la teoría expuesta por Cratilo se presenta poetizada al igual que una de las versiones de la cábala, atribuida a Scholem. En la primera estrofa, el nombre cratiliano se vuelve arquetipo y, a modo de hipótesis condicional, reúne en sí mismo el absoluto de las cosas: “Si como el griego afirma en el Cratilo/ el nombre es arquetipo de la cosa/ en el nombre de rosa está la rosa/ y todo el Nilo en la palabra Nilo”. Los símbolos seleccionados no parecen casuales, subyacen en la Poética de Borges. La *rosa*, archicodificada, vuelve a estructurarse como Absoluto temporal y en el *Nilo*, río sagrado, fluye la teoría de Heráclito, la estructura profunda de la significación. Luego, la teoría platónica es ensayada por la versión cabalística: “Y, hecho de consonantes y vocales,/ habrá un terrible nombre, que la esencia/ cifre de Dios y que la Omnipotencia/ guarde en letras y sílabas cabales”. Tamaña predicción choca con los límites y restricciones del propio lenguaje, incluida la de la teoría platónica y se enfrenta al enigma de ese “puro significante del que nada se sabe: Tal vez hubo un error en la grafía/ o en la articulación del Sacro

Nombre”, como lo describe cada una de las estrofas de la leyenda. El cruce entre la teoría platónica y la mística nos enfrenta a la indefensión del Hombre frente al Nombre. Todo intento por alcanzar la Cifra es vano. La teoría y la leyenda son puestas a prueba en la visión poética de incertidumbre, como lo demuestra la auto-ironía del monólogo final: “¿Por qué di en agregar a la infinita / serie un símbolo más?”. Pues Borges tampoco renuncia a esa Cifra que puede serlo todo: un verso, una línea, que la justifiquen. Es un intento por nombrar lo absoluto, como en el *Aleph* o en el título *La Cifra*, en cuya dedicatoria nos muestra la operación esencial de la poesía: nombrar. Aunque esta vez se trata de nombrar el nombre de un referente concreto, que remite a otros nombres y configura el universo: “Yo pronuncio ahora su nombre, María Kodama. ¡Cuántas mañanas, cuántos mares..., cuánto Virgilio!” (p. 569).

Otra operación borgeana es mostrarnos el poder del enigma. Un enigma que se compadece con la Cifra Absoluta, como lo constata el poema titulado *Signos*, cuyo epígrafe importa: “Hacia 1915 en Ginebra, vi en la terraza de un museo una alta campana con caracteres chinos. En 1976 escribo estas líneas”. Esta declaración, con marcas temporales, se nos presenta como el referente poético que, en posición de *yo lírico-autoreferido*, ignora los caracteres impresos en su cuerpo pero no la restricción del lenguaje: “Indescifrada y sola, sé que puedo/ ser en la vaga noche una plegaria/ de bronce o la sentencia en que se cifra/ el sabor de una vida o de una tarde/... o el universo o tu secreto nombre/ o aquel enigma que indagaste en vano/ a lo largo del tiempo y de sus días./ Puedo ser todo. Déjame en la sombra”. El referente suspende así la denotación de primer grado y enuncia, en la soledad de la forma, las posibles cifras de un todo (la *o* disyuntiva es asimiladora). Renuncia a la traducción, a la función metalingüística, elige la oscuridad del referente y más, la apelación al *tú* supone la resistencia del nombre a ser nombrado. El enigma, del que nada sabemos, afirma, al no cifrarse, la posibilidad de ser en términos de Absoluto, como el nombre del cuervo de Poe.

Por el sendero del Enigma llegamos a la sospecha extrema: un más allá que nos trasciende, experimentar la inquietud metafísica de un saber que está fuera del nombre, de los límites intelectivos del lenguaje, el mundo como proyecto de un Dios inescrutable, como enigma: “La luna ignora que es tranquila y clara/ y ni siquiera sabe que es la luna;/... Quizá el destino humano/ de breves dichas y de largas penas/ es instrumento de Otro. Lo ignoramos;/ darle nombre de Dios no nos ayuda. (De que

nada se sabe)⁴². Los enunciados nos devuelven a la fatalidad del nombre, a la ilusión de un saber y, en paralelismo poético, al *poema 9* de Salinas, ya citado: “¿Por qué tienes nombre tú,/ día, miércoles?/... ¿por qué tenéis nombre: amor?/ Si tú no tuvieras nombre,/ yo no sabría que era,/ ni cómo, ni cuándo. Nada”. Hasta llegar al puñal de la tragedia: “Nombre: ¡qué puñal clavado/ en medio de un pecho cándido”. No se trata, en los dos casos, de una metafísica del vacío. La presencia de lo fenoménico como realidad inefable no es nihilista, es confrontación extrema con los límites que el lenguaje impone al mundo y a las cosas. Ni Dios tiene que tener nombre porque sería relativizarlo en su esencia, negarle Absoluto. Las hipótesis de Borges son paradójicas, como las de la poesía, y no escapan a la fatalidad del nombrar. La imposibilidad de apresar la realidad con el lenguaje; la tensión entre la gnoseología y lo ontológico llevan a Borges a valorar la experiencia estética que nos ofrece la poesía. El referente oscurecido de los signos de la campana en sombras; la ignorancia fenoménica de los nombres, nos envían a la unidad primera, parecen tener más poder que la palabra mundana y que el desciframiento gramatical.

Otra hipótesis sobre la realidad del nombre es la que Borges ingresa en el sueño y en la teoría del tiempo circular. El nombre, en una operación infralingüística, adquiere en el sueño su máxima realidad. Tal vez el arquetipo poético de esta postura sea Shakespeare: que soñó ser todos siendo nadie y a quien Dios le habla (eco de la secuencia con Moisés, en *Éxodo* III) y le dice: “yo tampoco soy..., como yo eres muchos y nadie” (en *Everything and nothing*⁴³). Al invertir la respuesta bíblica, la negación afirma otra forma de nombrar lo Absoluto y corrobora además la imposibilidad de reconstruir la biografía de Shakespeare, que es todos los nombres y ninguno, como también lo advierte Virginia Woolf⁴⁴.

El sueño nos conduce a la esencia de la poesía y, por analogía, al descubrimiento freudiano: el inconsciente. El trabajo del sueño sigue las leyes del significante, es decir las leyes de la poesía. Las operaciones de metonimia y condensación o sobreimposición de los significantes indican, como señala Lacan: “la connaturalidad del mecanismo a la poesía”. Las observaciones lingüísticas formuladas por Lacan a partir de

⁴² J. L. BORGES, *op. cit.*, pp. 206, 512, 451.

⁴³ J. L. BORGES, *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 803.

⁴⁴ VIRGINIA WOOLF, *Un cuarto propio*, Sur, Buenos Aires, 1980, p. 57.

Freud y pesquisadas por Benveniste⁴⁵ están unidas a las vanguardias. Para Borges, que no las cultiva, el sueño es una pura experiencia estética que deviene literatura en sí misma. Alguien me sueña: Dios, el lenguaje, el Creador. No hay certidumbre de un soñador original. Hay un encadenamiento sin fin (equivalente al de la cadena significante) de soñadores que sueñan a otros y en ese sueño les otorgan el ser, como un significante pasa la antorcha a otro significante.

La hipótesis del sueño unida a la creación literaria se manifiesta en un ejemplo paradigmático: el poema *Ni siquiera soy polvo*⁴⁶, que tematiza el problema de la nominación y del cual citaré algunos versos: “No quiero ser quien soy. La avara suerte/ me ha deparado el siglo diecisiete,/ el polvo y la rutina de Castilla/.../ Soy hombre entrado en años. Una página/ casual me reveló no usadas voces/ que me buscaban, Amadís y Urganda”. El poema es un homenaje de hermandad a Cervantes, el gran soñador en lengua española y padre literario.

Desde un tramado nacido a la vez de otro tramado de estructura narrativa, el referente cervantino enuncia en primera persona el rechazo a los signos de la realidad y su ingreso en el signo de la literatura: los nombres de las *no usadas voces* que están fuera de la realidad del lenguaje ordinario. El problema de la nominación es aquí el de una operación abierta. El referente de la realidad desconoce, en sueños, su nombre literario: *No sé aún su nombre*, pero no el de su soñador: “Ni siquiera soy polvo. Soy un sueño/ que entreteje en el sueño y la vigilia/ mi hermano y padre el capitán Cervantes...”. Pocas parábolas tan esperanzadas sobre el poder de un nombre cuya realidad será constituida por el sueño y por la conciencia lingüística del soñador, sobre todo porque se trata de un nombre no nacido cuyo nombre ordinario: Quijano, es a la vez un referente literario codificado. La conciencia de esta operación onírica y a la vez poética conlleva marcas autobiográficas si pensamos que es Borges quien considera a Cervantes *mi hermano y padre* (recordemos que Cervantes se dice *padrastro* de Quijote). En este proceso de gestación onírica del nombre se produce otra génesis: la de un referente innombrado dispuesto otra vez a nacer en la cadena infinita del significante, que es la de los soñadores y soñados: “Para que yo pueda soñar al otro/ cuya verde memoria será parte/ de los días del hombre, te suplico:/ mi Dios, mi soñador, sigue soñándose”. Ese nombre no nacido supera así la

⁴⁵ ÉMILE BENVENISTE, “Observaciones sobre la función del lenguaje en el descubrimiento freudiano”, *op. cit.*, 1, 75-87.

⁴⁶ BORGES, *Obra poética completa*, p. 451.

fatalidad del nombrar, no se clausura en la memoria, se impone como signo *autorreferencial y omnívoro*, eslabón de una cadena áurea en la cadena de la Literatura absoluta que nos devuelve, además, al mito: “Porque en el principio de la literatura está el mito y, asimismo, en el fin”, nos dice Borges en la Parábola *De Cervantes y de Quijote*⁴⁷.

El acto de fe sobre este nombre en perpetuo engendramiento alcanza su máxima expresión en la súplica final, que deja al descubierto la primacía del significante. La teoría poética del sueño libera al signo de las marcas de la historia de la literatura y de su cronología en un proceso donde la enunciación en futuro, enmarcada por la operación temporal de lo ‘eternamente’ presente y por la posibilidad que indica la frase verbal con gerundio, configuran el nombre de un referente siempre proyectado. En esta operación se pone en marcha la paradoja *lo vacío es lo lleno* que Borges no sólo expresó de la poesía: *que es inmortal y pobre* sino de sí mismo al definirse como un *pobre y enigmático hombre de letras*, dispuesto a recibir los dones de la musa o del nombre siempre engendrándose del soñador trascendental. Una postura que tiene su correlato con la de Salinas, para quien el poeta es el que está vacante, “en estado de vacancia, a la disposición entera y total de la fuerza poética”⁴⁸. Las dos posturas dialogan con la noción de *signifiance*, pensada por Kristeva como “un engendramiento ilimitado, jamás cerrado, alrededor, en y a través del lenguaje”, y con la de “una práctica de estructuración y desestructuración” que, siguiendo a Kristeva, desemboca en *goce y revolución*, si pensamos en la comparación que establece con la de la “revolución política, en cuanto opera para el sujeto esto que lo otro introduce en la sociedad”⁴⁹ y que me permito leer en su etimología.

Desprovisto de teoría específica, la *práctica* resultaría para Borges una ‘experiencia estética’ y el *goce* (no así el término *revolución*), la felicidad de la palabra. La concepción poética de Borges no se apoya en lo histórico –en términos objetivos– sino en el tiempo, más cerca de la concepción hindú. Borges, al apoyarse en el tiempo, cree en la eternidad de la belleza, como Keats: “Lo bello es gozo para siempre”.

Para Salinas la práctica de la poesía es una inmensa traslación y escribir poesía es “trasladar las palabras que tienen un uso diario y fijo

⁴⁷ J. L. BORGES, *Obras completas*, p. 799.

⁴⁸ PEDRO SALINAS, *Mundo real y mundo poético*, Pre-Textos, Valencia, 1996, p. 32.

⁴⁹ JULIA KRISTEVA, “Préliminaires théoriques”, en *op. cit.*, p. 14.

a una tensión nueva, donde valgan y signifiquen otra cosa”⁵⁰. Tanto el discurso de Borges como el de Salinas van del nombre al nombre, a la inversa de Sócrates que, al final de *Cratilo*, va, en una teoría fuerte, de la cosa al nombre (439a), desconfiando de esa gnoseología (440c). Pero también en los dos discursos hay una fascinación por la *nada* y el *nadie*, por el anónimo, como lo vimos encarnado en Shakespeare o mejor, en el proceso *De alguien a nadie*⁵¹ que Borges presenta con ecos de textos sagrados y que se corresponde con los ecos también bíblicos de Salinas: “Y vuelto ya al anónimo/ eterno del desnudo,/ de la piedra, del mundo...”⁵².

A la luz de esta lectura, la encrucijada del nombre pone en marcha la cadena poética desde Homero y promueve un diálogo único con las distintas líneas del pensamiento, desde el razonamiento platónico a la metafísica no tradicional, Nietzsche y Heidegger, pasando por la lingüística y la teoría del inconsciente, simultáneamente. El *hay nombre/no hay nombre* configura en estos discursos una teoría de la realidad, una metafísica propia que deviene una ética: la del ser y nos confirma la poética de una esencia sobre la esencia. Sin llegar al abismo mallarmeano, la vía negativa de un nombre que configure lo absoluto nos aproxima a lo que Hegel bautiza dialécticamente como el Espíritu (“Todavía vemos al lenguaje como el existir del espíritu”)⁵³ y en consecuencia a lo que presenta como la significación positiva de la negatividad que asume Cristo en relación con lo finito. Negatividad que compete al lenguaje de la cual él encarna la ‘naturaleza divina’. Autorreferencia que tiene el aspecto de la *parousía*. Pues también del lenguaje se puede decir: “él es allí como es en sí, es allí como el espíritu”⁵⁴. La supresión de sí llevada a cabo por Cristo para resurgir como espíritu puro no excluye al “Verbo que se hizo carne,/ y puso su morada entre nosotros” (Juan I, 14), cita que el agnóstico Borges tematiza en *Juan I, 14*⁵⁵ como el “Espíritu del Verbo divino, el Otro”, al que en un gesto de modestia, deja librado el poema: “Desde mi eternidad caen estos signos./ Que otro, no el que es ahora su

⁵⁰ PEDRO SALINAS, *op. cit.*, p. 33.

⁵¹ JORGE LUIS BORGES, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1964, pp. 199-202.

⁵² PEDRO SALINAS, *La voz a ti debida*, p. 137.

⁵³ G. W. F. HEGEL, “El lenguaje como la realidad del extrañamiento y de la cultura”, *Fenomenología del espíritu*, F.C.E., Buenos Aires, 1992, pp. 300-305.

⁵⁴ G. W. F. HEGEL, “La religión revelada”, en *op. cit.*, 433-457.

⁵⁵ JORGE LUIS BORGES, *Obra poética completa*, p. 319.

amanuense, escriba el poema”. Las constataciones hasta aquí algo abstractas colaboran sin embargo con la teoría de la “revolución del lenguaje poético”, enunciada por Kristeva, en cuanto se trataría de un nombrar que transforma las resistencias, los estancamientos naturales y sociales, produciendo un estallido del sujeto y de sus límites ideológicos.

Por otra parte, la negatividad de la poesía moderna pone en marcha todo el procedimiento de la poesía post-Hölderlin pero también el de la poesía anterior, como lo puntualiza Salinas en *Mundo real y mundo poético*: Fray Luis huyendo de lo mundano; Garcilaso procediendo por omisión, por negación, privilegiando los deícticos *yo/tú*; Góngora y el formidable *pero* puesto a la realidad desde la metáfora, la mitología, la asociación, no para construir una irrealdad sino la *realidad realísima* que habita en el significante. Estos nombres de referentes oscurecidos e inestables, no pueden ser expropiados por el signo corrosivo de la lengua del habla ni por las prácticas significantes socialmente instaladas. ¿Por qué? Porque nombran palabras, como responde Octavio Paz, quien subyace silenciado pero presente en estas páginas.

Los discursos de Borges y Salinas se complementan como Apolo y Dioniso, como clásico, el uno, en la aceptación de los límites del lenguaje, la voluntad por elevar lo percedero a lo perdurable; como romántico, el otro, en el deseo de absoluto ilimitado y comparten, en palabras de Eliot, quien en 1917 se anticipa a la intertextualidad⁵⁶, el proceso de *despersonalización* y su relación con el sentido de la tradición. Los dos discursos absorben en el presente de la significación todo el pasado oral y escrito, desde Homero. Se trata de los nombres usados y nunca gastados que alcanzan el poema desde la tradición eterna de labradores, peregrinos, cuchilleros, payadores y desde la tradición culta de la poesía escrita. Por último, la valoración del silencio, en el caso de Salinas, y del sueño, en el caso de Borges, no implican la sustracción del cuerpo del nombre sino la presencia en la no presencia de la mítica orden de Apolo que, en la escena de la copa ática, presentada por Calasso como escena primordial de la poesía, sostiene, empuñando su rama de laurel, los elementos irreductibles de todo acto poético: *el Yo, el Sí y lo Divino*, que podríamos trasladar a la enunciación siempre presente del yo lírico, a la afirmación que conlleva la negatividad y al mito, a lo Otro, a la musa, en palabras de Borges, cuando suspende la incredulidad, trayéndonos el eco de aquellos nombres primerísimos, comentados por Proclo y escuchados por

⁵⁶ T. S. ELIOT, “La tradición y el talento individual”, *Los poetas metafísicos y otros ensayos*, Emecé, Buenos Aires, 1944, t. 1, pp. 11-23.

Homero, hechos cuerpo e imagen entre los pastores de Virgilio: “Llegó Pan, el dios de la Arcadia, a quien vimos nosotros mismos enrojecido por sanguíneas bayas” (*Bucólica X*, vv. 26-27).

La soledad del nombre de la poesía moderna se prolonga al siglo XXI. Su inestabilidad no apunta a la ansiedad de un presente sin presente sino a un presente del ser. No lo reconocemos ni en el nihilismo ni en la uniformidad globalizadora o totalitarismo del *gran animal social* porque es un signo liberador. De la misma manera que la función poética, no salta a los ojos como un afiche, no predomina en el conjunto de los valores sociales, sin embargo *es la poesía la que nos protege contra la automatización*, recordando a Jakobson⁵⁷. Este signo subversivo y subvertidor, precario y pleno, que podría remontarse, según Sócrates, al que los órficos definen en el nombre *σωμα cuerpo*, que es *sepulcro* (*σημα*) del alma, en el que está al presente enterrada y porque mediante el cuerpo el alma da a significar (*σημαίνει*) lo que quiere significar y por tal razón correctamente se lo llama *signo* (*σημα*) (400c), opera como un eco en la encrucijada del nombrar y golpea, violentado, las puertas de los textos. Cuando sucede, da de beber al sediento y de comer al hambriento. Nos confirma que es *poéticamente como habita el hombre esta tierra*.

LUCRECIA ROMERA

Universidad de Buenos Aires

⁵⁷ ROMAN JAKOBSON, *Qu'est-ce que la poésie?*, *Poétique*, Paris, 7 (1971), p. 308.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD CULTURAL A TRAVÉS DEL DISCURSO CULINARIO

Musitaremos el origen,
Musitaremos solamente la historia, el relato.
Nosotros no hacemos más que regresar;
Hemos cumplido nuestra tarea;
nuestros días están acabados.
Pensad en nosotros,
no nos borréis de vuestra memoria,
no nos olvidéis
Chilam Balam
Rosario Castellanos

En la construcción de la identidad de una nación, es interesante observar cómo las comidas se presentan como portadoras de significados que van adquiriendo valor a través de la historia cultural. Dichos significados pueden ser recuperados a través de los niveles históricos por los que pasa una cultura; en la historia de México, los cambios históricos han dejado su marca en las prácticas culinarias que han debido evolucionar al paso de los acontecimientos que forjaron nuestra nación.

Cada vez más se reconoce la importancia que tienen las comidas en las culturas, es por eso que se les considera ahora como “patrimonio intangible” de las culturas y se está tratando de preservar las tradiciones culinarias de los diferentes países.

LA IDENTIDAD EN LAS COMIDAS FESTIVAS

Para poder analizar la construcción de la identidad mexicana a través de las comidas, hemos realizado un diagrama (1) donde se puede observar los dos ejes fundamentales de la gastronomía cultural. Un eje se relaciona con las comidas festivas y el otro con las comidas cotidianas, en este artículo nos interesa el primer eje; aunque sabemos que, de acuerdo con las diferentes clases sociales, lo cotidiano para el grupo social con capacidad económica, se transforma en festivo para las clases pobres.

El eje de las comidas festivas, a su vez, lo dividimos en ceremonias religiosas donde colocamos los platillos que se realizan durante la época de Cuaresma, así como durante la época de Navidad; otro tipo de festividades se relacionan con las ceremonias sociales como cumpleaños, bodas y hábitos de fin de semana; un tercer elemento se relaciona con las

festividades Nacionales, en especial, con las fiestas de Independencia y del Día de los Muertos, que en México tiene especial relevancia.

A través de las prácticas y los discursos culinarios, se manifiesta la memoria cultural¹ de una nación. Consideramos que en la cultura existen mecanismos que permiten mantener un diálogo permanente entre el pasado y la actualidad. En este sentido, la evolución histórica de las culturas producen una continua interacción entre textos culturales del pasado y los nuevos textos que entran en la cultura, este intercambio permite que la cultura permanezca vigente a través de los textos. Textos como “el mole”, “los tamales”, “la carne asada”, “la tortilla”, los frijoles, por ejemplo, son prueba fehaciente de este persistente devenir histórico de una cultura que, a pesar de la globalización, se niega a perder sus raíces.

LA COMIDA PREHISPÁNICA

En el México prehispánico, la cultura gastronómica estaba ya muy desarrollada, de manera que cuando llegaron los españoles, se admiraron de los variados platillos que cocinaban las mujeres aztecas. Los testimonios históricos son principalmente a través de los códices como el *Códice Florentino*² donde se presentan una serie de prácticas culinarias y los *hábitos* (en el sentido que le da Bourdieu³) que rodeaban a las culturas prehispánicas que poblaban lo que luego sería México. Otras fuentes importantes para el conocimiento de la vida social del México prehispánico provienen de los testimonios de Bartolomé de las Casas, Bernardino de Sahagún, entre otros quienes se maravillaron con la riqueza culinaria y los manjares que habían en “las Indias”.

Entre los elementos más importantes que podemos mencionar está el maíz, planta sagrada para los aztecas, y que tiene una amplia variedad de maneras de hacerse, empezando por la tortilla, que en sus variadas formas, se hacen indispensables en la comida de todos los grupos sociales. Otro de los elementos indispensables es el chile con sus inseparables salsas, en México se han clasificado 42 tipos diferentes de chiles, con una extensa gama de grados de picor; es interesante comprara el hecho siguiente: si en Francia, con dos tipos de leche, la de vaca y la de cabra, se tienen alrededor de 365 quesos, cuantos tipos de salsas se

¹ Cf. IURI M. LOTMAN, “La memoria de la cultura”, en *La semiósfera II*, Cátedra, Madrid, 1986.

² *Códice Florentino*, lib III, f.7 r.

³ PIERRE BOURDIEU, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, 1996.

producen en México con esta variedad de chiles; es un tema que sería interesante analizar en futuros trabajos. Otro de los alimentos indispensables en las comidas de México son los frijoles en sus variadas formas de cocinar, así como los nopales que son también importantes en la cocina mexicana.

LAS COMIDAS FESTIVAS RELIGIOSAS: LA CUARESMA Y LA NAVIDAD

En este apartado, y por razones prácticas, tratamos las comidas de la Cuaresma y la Navidad como comidas religiosas, debido a los antecedentes históricos religiosos relacionados con esas épocas del año. Permanecen los hábitos aunque el significado original, se esté perdiendo o no se recuerde muchas veces.

Una cultura permanece en el tiempo gracias a la memoria histórica de la misma, Lotman⁴ considera que la memoria de la cultura tiene tres mecanismos que le permiten permanecer a través del tiempo.

El primer mecanismo es mediante el aumento del volumen de conocimientos. A los alimentos e ingredientes que eran originarios del México prehispánico, a la llegada de los españoles se agregaron nuevos ingredientes que fueron traídos de Europa y Asia. Así por ejemplo, a la tortilla de harina de maíz se le agrega ahora el trigo que, a través del pan, va a tratar de competir con la tortilla para ganar el favor de los habitantes de la Nueva España.

Otro mecanismo de la memoria se relaciona con la reorganización de los contenidos culturales, de manera que, con la llegada de los españoles, arriba también la religión que se manifiesta en las comidas de Cuaresma y Navidad. El mestizaje culinario se lleva a cabo en las prácticas culinarias donde se entremezclan elementos de la gastronomía indígena y española (que además ya trae un bagaje culinario árabe y sefardí).

Las comidas de la Cuaresma llevan entre los ingredientes, varios que tiene origen en la época prehispánica como el platillo denominado “nopalitos” que no puede faltar en la mesa de los mexicanos en esas fechas tradicionales, así como tampoco pueden faltar las tortillas de maíz, indispensable alimento y también como instrumento que sirve como cuchara para llevar a la boca el diario alimento.

La Navidad, es otra época de festividad que presenta un mestizaje culinario: a los tradicionales “tamales” (que es una tipo de masa cocida y que puede llevar en su interior diferentes tipos de ingredientes como

⁴ IURI M. LOTMAN, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en *La semiósfera III*, Cátedra, Madrid, 1971.

carne, pollo, etc.) y se envuelve en hojas de maíz o de plátano para su cocimiento. Otra comida de esta época es el pavo o guajolote, que es originario de estas tierras; el bacalao es otra de las prácticas culinarias de la Navidad y que es traída por los españoles pero que lleva ingredientes prehispánicos como el tomate.

Un tercer mecanismo de la memoria se relaciona con el olvido y se refiere a la exclusión de las prácticas culinarias que van perdiendo “valor” en las diferentes épocas históricas de una cultura. El olvido representa la pérdida entendida como exclusión parcial y temporal de ciertos textos culinarios que son llevados a permanecer por un tiempo, fuera de las prácticas culinarias de una época con el fin de dar lugar a nuevos platillos que llegan para ocupar su lugar. Un ejemplo de olvido son las diferentes comidas que en la época prehispánica eran frecuentes: los jubiles, el chichicuilote, un ave que se podía encontrar todavía en los lagos de la ciudad de México alrededor de 1950; los escamoles que son hormigas comestibles que aún se comen en ciertos lugares de México, pero ya no es práctica común.

A través de la historia de una cultura el olvido es un mecanismo que ha permitido que se filtren nuevas prácticas culinarias; es el caso de comidas que llegan de culturas como la “comida china”, las “hamburguesas”, el “sushi”, entre otras muchas comidas que en un mundo globalizado como el actual permite el continuo dinamismo cultural.

LAS COMIDAS FESTIVAS NACIONALES

El siglo XIX va a producir a través de la Independencia, la Reforma, y las guerras, un sentimiento nacionalista que se ve reflejado en algunas de sus comidas. Es interesante como la inventiva culinaria da lugar a representar la Independencia mediante comidas como los “chiles en nogada” que son elaborados con el denominado chile poblano, salsa de nuez o almendras y granos de la fruta denominada granada, estos elementos, en el platillo forman los tres colores de la bandera nacional: el verde del chile, el blanco de la salsa y el rojo de los granos de la granada. La granada es una fruta que se cosecha durante los meses de agosto y septiembre, de modo que la inventiva culinaria hace de este elemento un ingrediente que se vuelve festivo y nacionalista, aunque cabe mencionar que es privativo del centro de México, ya que en el norte del país, por ser una zona semidesértica, los “chiles en nogada” no son prácticas comunes.

Otro platillo tradicional mexicano es el “mole” que tiene en Puebla y Oaxaca sus mejores exponentes, de hecho existe una gran rivalidad en estos estados por llevarse el honor de haber inventado dicho platillo.

CONCLUSIONES

Es posible hacer un recorrido histórico de la formación de la identidad de una cultura a través de las comidas. Hemos planteado cómo la gastronomía permite leerse de varias maneras, la más importante es que forma parte de la cultura de una nación. Las etapas históricas de una nación se pueden ver reflejadas en el modo en que se preparan y consumen los platillos, en este sentido, las comidas festivas tienen generalmente un origen prehispánico, como los diversos platillos confeccionados con el maíz, los chiles, los nopales, etc. que permanecen a través de las diferentes épocas de la historia. Los mecanismos de la memoria permiten que la cultura mantenga su acervo de conocimientos intacto mediante el constante dinamismo semiótico, lo que hace que unos textos de la cultura salgan para dar lugar a nuevos textos. Estos mecanismos de la memoria cultural, permiten el incremento y la riqueza de una cultura que como la mexicana ha permanecido a través de un rico mestizaje que a permitido la convivencia de dos culturas tan diferentes como la indígena y la española, este mestizaje ha dado lugar a una riqueza gastronómica inigualable. Un dato interesante es que siempre hay la presencia de al menos un elemento culinario prehispánico en la gastronomía mexicana⁵.

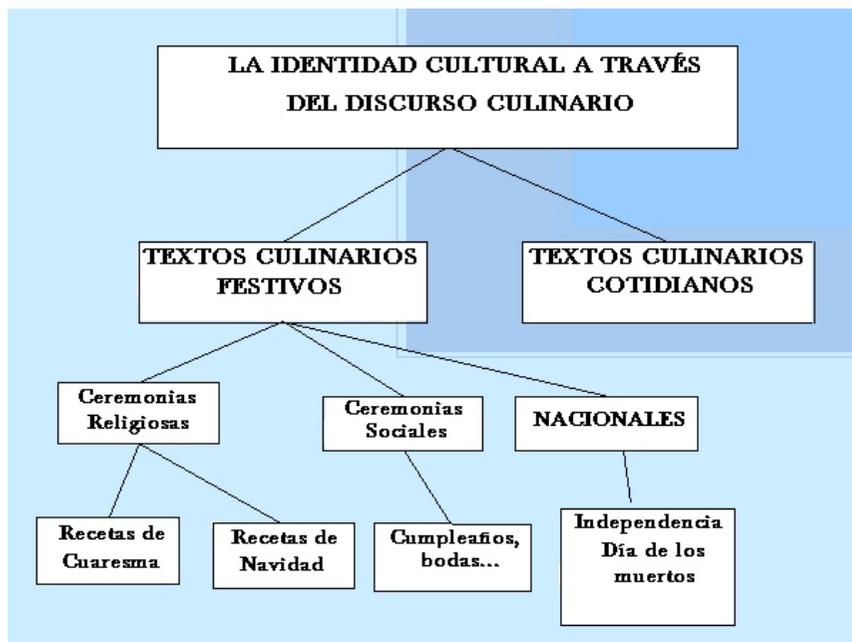
ALICIA VERÓNICA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Instituto Tecnológico de Monterrey

⁵ ENRIQUE KRAUZE, *La cocina mexicana a través de los siglos*, Clío, México, 1996.

Diagrama 1

La identidad cultural a través de las comidas



LA METÁFORA EN EL ENFOQUE HERMENÉUTICO DE LOS ESTUDIOS LITERARIOS: EL CASO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia, relacionada con el desarrollo de constitutivos para una fenomenología-hermenéutica del discurso literario, específicamente desde y para el caso de la literatura hispanoamericana. Consideraciones iniciales en torno del quehacer de la crítica literaria, así como del desarrollo de la teoría en las últimas décadas del siglo XX, que sería imposible describir aquí, por cuestiones de espacio¹, han conducido a explorar caminos alternativos para los estudios literarios, en el ámbito de las investigaciones actuales de la fenomenología y la hermenéutica, aunque no solamente. Y digo no solamente, porque, por un lado, es imposible prescindir de un siglo de desarrollos de la disciplina y, por otro, porque la hermenéutica no es ni será la última propuesta; además, existen trabajos paralelos que pueden ser complementarios, como es el caso de la deconstrucción².

De estos ámbitos se ha retomado, hasta ahora, parte de los trabajos de Derrida, Heidegger, Merleau-Ponty y Paul Ricoeur. Las investigaciones de estos filósofos han servido de marco para indagar las posibilidades de una fenomenología-hermenéutica del discurso literario tendiente a reflexionar sobre la manera en que el lector de literatura se relaciona, mediante el texto, con el mundo y con “sí mismo como otro”. Hay que

¹ Comentarios sobre teoría y crítica del siglo XX pueden consultarse en MURRAY KIEGER, *Teoría de la crítica*, Visor, Madrid, 1996; JOSÉ MARÍA POZUELO YVANCOS, “La teoría literaria en el siglo XX”, en D. VILLANUEVA (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid, 1994, y SAÚL YURKIEVICH, *Suma crítica*, F.C.E., México, 1997.

² No se trata de hacer coincidir visiones contrarias, sino de buscar diálogos entre diferentes enfoques. En este sentido, me parece, la pragmática literaria y el “giro semiótico”, guardan relación con la hermenéutica. (Sobre el “giro semiótico”, véase PAOLO FABBRI, *El giro semiótico*, Gedisa, Barcelona, 1999). Desde otra perspectiva —y esto es aventurado, pero no imposible— se puede hacer dialogar propuestas tan aparentemente contrarias como las de Derrida y Paul Ricoeur. El mismo Derrida ha manifestado, en *La retirada de la metáfora*, no comprender ciertos desacuerdos de Ricoeur con sus ideas, ya que en varios momentos ha recurrido a nociones del filósofo francés para desarrollar sus conceptos. Derrida *apud* KARL SIMMS, *Paul Ricoeur*, Routledge, New York, 2003, pp. 128-130.

señalar en este punto que al hablar del lector, no se apela a uno de los múltiples constructos desarrollados por la teoría literaria reciente³, sino a la primera persona, al yo que percibe un mundo y que tiene experiencia con el mundo del texto. Para los efectos de este trabajo, este yo es el crítico literario.

Se parte del supuesto de que, valiéndose del enfoque fenomenológico-hermenéutico, la acción lectora del crítico literario acontecerá conjuntamente en tres dimensiones: comprensión fenomenológica, interpretación y comprensión del sí⁴. Esta aprehensión del texto literario permite al interesado en esta disciplina, por un lado, la comprensión resultante del entreveramiento de los contornos texto-lector⁵, por otro, la sistematización del conocimiento y, por otro más, la comprensión de sí mismo a partir del rodeo por los textos de su cultura. Con esta perspectiva, se puede hablar de un hacer complejo, que no se conforma con “aplicar” técnicas o referir hallazgos a catálogos de conceptos, sino que se aboca a la comprensión de la obra literaria, en un sentido extenso, como un texto poético (en el sentido amplio), histórico, *actualizándose*, dialógicamente, con el lector.

En el marco general de desarrollo de esta fenomenología-hermenéutica del discurso literario, se han abordado distintos aspectos, como percepción, tiempo, narración, lector, entre otros. En este escrito se presenta exclusivamente la parte de la investigación concerniente a la metáfora en el enfoque hermenéutico, en relación con un lector/crítico. Para realizar

³ Archilector (Riffaterre), lector informado (Fish), lector ideal (Culler), lector implícito (Iser), entre otros.

⁴ No se puede hablar de una hermenéutica metafórica, por lo menos a la luz de los planteamientos de Ricoeur, si no se relaciona con el concepto de narración y con las investigaciones sobre la identidad *ipse*, que el autor realizó posteriormente. Desde luego, no es el espacio para abundar en la relación; simplemente se quiere dejar anotado que no se ignoran estos constitutivos en el desarrollo de la hermenéutica del filósofo francés y que, en el trabajo amplio del cual forma parte este estudio, se han integrado de manera extensa. También es preciso anotar que al hablar aquí de sí mismo como otro, se alude precisamente a la tesis de Ricoeur, desarrollada tiempo después de haber concluido la *Metáfora viva*. Es importante recordar, en este sentido, que en la *Metáfora viva*, y el mismo RICOEUR alude a ello en su *Autobiografía intelectual*, estaba contenido ya el germen para el desarrollo de la teoría de la narración y, como se deduce, de la identidad *ipse*. Cf. *La metáfora viva*, Ediciones Europa, Madrid, 1980; *Autobiografía intelectual*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1997, pp. 47 ss.; *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México, 2000.

⁵ Con entreveramiento de los contornos, se quiere decir encuentro dialógico de los complejos mundos del lector y del texto.

este trabajo se han tomado principalmente las propuestas de Paul Ricoeur, relativas a la *metáfora viva*.

Antes de exponer las reflexiones a las que se ha llegado en este sentido, será necesario examinar, aunque sea muy brevemente, algunas consideraciones sobre distintas teorías de la metáfora, hechas por Ricoeur, y su propuesta de conformación de la hermenéutica metafórica.

LA METÁFORA: DE LA PALABRA A LA FRASE Y AL DISCURSO

En un recorrido largo por las principales teorías sobre la metáfora y a propósito de la necesidad que observa de someter a prueba su trabajo relativo a la estructura, la palabra y el acontecimiento, así como la cuestión del sujeto como desafío de la semiología⁶, Paul Ricoeur investiga el fenómeno de la innovación semántica, en el cual radicaban sus reflexiones sobre esos conceptos. La innovación semántica constituía un excelente ejemplo de creación, dice Ricoeur, pero regulada, y la metáfora parecía ser una buena piedra de toque en ese sentido⁷.

Con esta tarea por delante y motivado por el trabajo de Aristóteles, en la *Retórica* y la *Poética*, así como por autores posteriores, Fontanier, Richards, Max Black, Monroe Beardsley, Ricoeur examinó la metáfora en el marco de tres entidades: palabra, frase y discurso. Según el filósofo francés, la comprensión de la metáfora en relación con la palabra, pertenece al ámbito de la retórica; en relación con la frase, al ámbito de la semántica y en relación con el discurso, al ámbito de la hermenéutica. Su objetivo será perfilar la comprensión de la metáfora en este último sentido, en aras de apartarla de una disciplina muerta, a decir del autor, la retórica, desaparecida a mediados del siglo XIX, “cuando dejó de figurar en el *cursus studiorum* de los centros docentes”⁸, y acercarla de nuevo a la filosofía, en términos de vivificación mutua del discurso filosófico y poético (p. 347).

Para iniciar su investigación, el filósofo francés critica las propuestas de Aristóteles, al tiempo que ofrece nuevas interpretaciones que le brindan elementos para sus propios desarrollos. De la *Retórica*, Ricoeur critica la noción de *lexis*, radicada en el plano de la palabra, y la idea de que la metáfora suceda como sustitución del nombre. Esto supone que se toma

⁶ Estas reflexiones se encuentran en los artículos “Structure, word, event” y “The question of the subject: The challenge of semiology”, en DON IHDE (ed.), *The conflict of interpretations. Essays in hermeneutics*, Northwestern University Press, 1974.

⁷ P. RICOEUR, *Autobiografía...*, p. 47.

⁸ P. RICOEUR, *La metáfora...*, p. 17.

una palabra prestada de otro dominio, para nombrar, lo cual conduce a formular expresiones impropias. Por otro lado, Ricoeur destaca la idea del estagirita de que la metáfora es importante porque sorprende y agrada al lector proporcionándole nueva información.

De la *Poética*, Ricoeur analiza el concepto de *mythos* (trama o estructuración de los acontecimientos). Según sus observaciones, en torno a esta noción se ordenan los otros elementos del poema trágico⁹, por lo que es este constitutivo el que organiza lo que Aristóteles llama la imitación de las acciones (p. 58). Según Ricoeur, la definición de *lexis* de Aristóteles se configura como exteriorización y revelación del orden interno del *mythos* (p. 59).

Tras esta conclusión, el filósofo francés procede a relacionar el *mythos* con la *mimesis*, no sin antes replantear el significado de esta noción en Aristóteles. Si bien, el concepto de *mimesis* implica una referencia inicial a lo real, dice Ricoeur, esta referencia no designa sino el dominio de la naturaleza sobre cualquier producción. Este movimiento de referencia es inseparable de la dimensión creadora. La *mimesis* es *poiesis* y recíprocamente. Así entendida, mantiene unidas la cercanía de la realidad humana y la distancia de la trama (p. 60).

Considerada como simple hecho del lenguaje, la metáfora podría valorarse como desviación respecto al lenguaje ordinario, como una palabra rara, insólita y, en otro sentido, como una incompreensión o incorrección. “La subordinación de la *lexis* al *mythos* coloca a la metáfora al servicio del decir, que se realiza no como palabra, sino como poema” (p. 64).

El siguiente momento importante del desarrollo de la teoría ricoueriana de la metáfora se relaciona con el reconocimiento de la frase como primera unidad de significación, lo que conduce a concebirla como hecho de predicación y no como tropo que afecta la significación de la palabra.

Hablar de la frase como unidad de significación, supone no poder hablar más de la metáfora como palabra. Se propone, por tanto, hablar de enunciado metafórico.

⁹ Para Aristóteles, los elementos del poema trágico son: trama (*mythos*), caracteres (*êthê*), elocución (*lexis*), pensamiento (*dianoia*), espectáculo (*opsis*) y canto (*melopoia*). Ricoeur explica esta relación entre los elementos del poema trágico, así: “Ateniéndonos a la enumeración de los constitutivos del poema trágico, es importante, para comprender el papel de la *lexis*, conocer la articulación de todos estos elementos entre sí. En realidad constituyen una estructura en la que todo se ordena en torno a un factor dominante: la trama, el *mythos*”; P. RICOEUR, *La metáfora...*, p. 57.

Como parte de la metodología para distinguir su propia idea de enunciado metafórico, Ricoeur analizará tres estudios de la metáfora, desde distintas perspectivas: la semántica, la gramática lógica y la crítica literaria. En relación al primer ámbito, escoge el trabajo de I. A. Richards; al segundo, el de Max Black y al tercero, el de Monroe Beardsley.

I. A. Richards se propuso reconsiderar la retórica, y con ello la metáfora, en el marco de la comprensión, más allá del catálogo de tropos. Su misión fue repensar la posibilidad de una retórica reflexiva. Aunque no desarrolló completamente la idea, para Richards el dominio de la metáfora será el del mundo que nos forjamos para vivir en él (p. 116), aspecto que Ricoeur retomará con entusiasmo. De Max Black, Ricoeur destaca la metáfora en términos de enunciado. De los desarrollos de Monroe Beardsley, observa la metáfora como parte de una estrategia de composición literaria, consistente en nombrar cosas incompatibles o incluso opuestas. En la metáfora, la contradicción no llega a este punto, pero está también presente; para Beardsley, es esta especie de contradicción en el discurso literario.

Ricoeur encuentra ciertas limitaciones en las perspectivas de Max y de Beardsley, porque, considera, la teoría funciona sobre todo en el nivel de connotaciones y lugares comunes. Para el filósofo francés, “lo esencial de la atribución metafórica consiste en la construcción de la red de interacciones que hace de tal contexto un contexto actual y único. La metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos” (p. 139).

Una discusión más sobre la metáfora, relacionada con la frase, se establece con la obra de Jakobson, Ricoeur propone que, a la manera del lingüista ruso, se retome el concepto de proceso metafórico, pero con un sentido diferente. Nos formaremos un concepto de proceso metafórico en el que el tropo de la retórica juega el papel de revelador. Pero a diferencia de Jakobson, lo que en la metáfora puede generalizarse no es su esencia sustitutiva, sino la predicativa. Para Ricoeur, la metonimia seguirá siendo un proceso semiótico, quizá el fenómeno sustitutivo por excelencia, pero la metáfora es un proceso semántico, en sentido de Benveniste, tal vez el fenómeno genético por excelencia en el plano de la instancia de discurso (pp. 270-271).

De estas consideraciones, Ricoeur desprende la idea de una hermenéutica metafórica. Como se ha mencionado ya, la intención del filósofo francés consistía en explorar la metáfora como posibilidad de comprensión del mundo y no como la hemos entendido en los últimos tiempos: un recurso o estrategia literaria.

De la teoría de Ricoeur destaca el carácter *tensive* (p. 336) del lenguaje y de la metáfora. La metáfora es la tensión, dice Ricoeur, entre la epífora y la diáfora. La primera acerca y fusiona los términos por asimilación inmediata a nivel de la imagen; la segunda procede mediatamente y por combinación de términos discretos. Esta tensión asegura la propia transferencia del sentido y da al lenguaje poético su plusvalía semántica (*id.*).

La metáfora es la parte del discurso que invita a la hermenéutica. Pero no cualquier metáfora; sólo las vivas, particularmente las recién acuñadas, conducen a pensar, porque presentan una nueva idea de manera diferente. Función principal del lenguaje es proporcionar conocimiento; la metáfora viva ofrece conocimiento nuevo de la realidad, por medio de la interpretación.

HACIA UNA HERMENÉUTICA METAFÓRICA EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS
La lectura de un texto en el marco de la epistemología sujeto-objeto y de metodologías positivistas y/o formalistas, ocurre —antes que como actualización por medio del encuentro dialógico que entrevera los contornos del mundo del texto y del lector— como aproximación analítica, dirigida por el andamiaje conceptual.

Al aproximarnos al estudio del texto a través del tamiz de este andamiaje, opacamos la posibilidad de comprenderlo en su distinción. Comprender el texto en su distinción, no es saber reconocer los procedimientos de desautomatización, la desviación o identificar la métrica en los versos. Pensar en la desautomatización, es suponer que existe un referente central; advertir la desviación, no es comprender la tensión metafórica en términos de diferencia y semejanza; identificar la métrica, no significa saber interpretar la intencionalidad de la versificación.

Con esto no se aduce que los constructos de los que echa mano la teoría literaria deban ser discontinuados; no se trata de desaparecer las importantes contribuciones del formalismo o del estructuralismo, las cuales tienen su razón histórica. El punto, me parece, es intentar identificar de qué modo y en qué momento estas contribuciones ayudan a descubrir algo o apuntalan un descubrimiento, en el marco de una aproximación que propone la exploración del texto literario, entendida como el encuentro dialógico que entrevera los contornos del lector y del texto. Sin esta meditación, el bagaje de teoría literaria puede resultar un obstáculo.

En este sentido, la aproximación del lector/crítico al texto puede distinguirse en tres momentos. Primer momento de la comprensión, en

el marco de una fenomenología de la percepción¹⁰, segundo momento en que esa comprensión se organiza como explicación y, tercero momento, una etapa de intelectualización, que corresponde a la puesta en tensión del conocimiento nuevo y lo ya conocido en el plano conceptual. Este orden podría denominarse orden segundo, tendiente a la teorización. (Asunto de otra naturaleza, será el momento de la organización de la ideas para transmitir, oralmente o por escrito, los descubrimientos del lector/crítico).

La distinción de estos tres momentos ofrece la posibilidad del hallazgo tanto en términos de organización distinta del mundo –o, en otro sentido, de transición de estructura de la obra al mundo de la obra¹¹– como en términos teóricos.

El primer momento se corresponde con una aproximación fenomenológica y proporciona el sentido del poema, el cuento o la novela. En este momento, que consiste en una lectura que relaciona percepción (cuerpo), lenguaje y experiencia, el lector “vive” la metáfora (o la narración) en tanto discurso. Esto significa que entreverará su ámbito con el del texto, captando los diversos sentidos de la realidad, a la vez, como semejanza y diferencia. Es un momento originario, fundamental, de donación.

En el segundo momento, el de la explicación, la comprensión fenomenológica encontrará una configuración que la hará comunicable. Es aquí en donde el lector/crítico, imbuído en sus conocimientos teóricos, puede distorsionar el sentido del texto, intentando explicar la dinámica de sus signos, en vez de encontrar la tensión metafórica. Esta tensión, no obstante, destaca al percatarnos de que las metáforas no pueden ser traducidas; antes, conducen a otro orden de la realidad. Ricoeur anota, en este sentido, que las metáforas no se traducen; en todo caso, se parafrasean. No obstante, la paráfrasis es infinita e incapaz de agotar el sentido innovador¹².

¹⁰ Aquí se alude a los trabajos de Merleau-Ponty, uno de los más importantes fenomenólogos franceses. Se hace esta distinción porque se desea enfatizar la propuesta de este autor, que difiere en ciertos aspectos de la propuesta de Ricoeur. Merleau-Ponty permanece en el ámbito de una aproximación originaria, anterior a la filosofía, posible por la inserción del cuerpo en el mundo, como motor de la percepción. Cf. M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1975. Por su parte, Ricoeur hace menos énfasis en el cuerpo y, aparentemente, más en las capacidades intelectuales.

¹¹ La hermenéutica, dice RICOEUR, “no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su disposición, de su género y de su estilo”, *La metáfora...*, p. 298.

¹² P. RICOEUR, *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI, México, 2000, p. 65.

En este segundo momento, la interpretación encuentra su realización; es ésta, asimismo, la ocasión en que el yo rodea el texto de su cultura para volver a sí mismo como otro y comprenderse en el mundo.

El tercer momento, de intelectualización, se apoya en aproximaciones de orden segundo, más cercanas a procesos racionales, tendientes a conceptualizar y teorizar. Desde luego, si se me permite esta breve digresión, este momento es cuestionado por algunos fenomenólogos; no obstante, el debate no se agota y hay posiciones encontradas. En el ámbito de los estudios literarios, me parece, es tanto o más difícil –si acudimos a las premisas sobre el discurso literario expuestas por Ricoeur, entre otros autores actuales– pensar que la aproximación deba resolverse, en algún momento, en la esfera racionalista. La pregunta aquí es, ¿en qué momento y por qué el crítico literario se aleja de la lectura originaria del texto, que hemos intentado identificar aquí, para ubicarse en la esfera de la formalización o de la conceptualización? ¿Será suficiente para el quehacer de las investigaciones literarias en el mundo actual, la aproximación fenomenológica y/o hermenéutica? Son cuestiones en las que, sin duda, se debe seguir reflexionando.

De vuelta al asunto, Ricoeur habla de la hermenéutica metafórica en términos del hallazgo que supone explorar un “modo de mirar”, que al mismo tiempo establece la semejanza y la diferencia con el mundo. Mediante la hermenéutica metafórica, por lo menos en filosofía, se obtiene un conocimiento de lo real a partir de esta tensión. En el caso de la literatura, el asunto de la referencia es de naturaleza más complicada. No es que la metáfora poética no se refiera al mundo, sino que lo hace de manera polisémica.

Llegados a este punto, es preciso distinguir dos asuntos. Primero, la metáfora es un ejercicio fenomenológico, por tanto, el texto literario, “al mirar como”, arriba a la comprensión fenomenológica. Segundo, si esto es así, el papel del lector/crítico consiste en interpretar esta tensión metafórica para dilucidar sus sentidos posibles, en el mundo al que apela. Esto supone que el lector/crítico se aproxima al mundo mediante una configuración de base metafórica¹³: el texto literario. Pero esta configuración no es una red de significantes, o el catálogo de desviaciones, que le

¹³ Ricoeur se refiere a la metáfora y, en algún momento, la contrapone a la metonimia. Al parecer considera que las figuras se resumen en estas dos posibilidades: una de orden semántico, la metáfora y otra de orden semiótico, la metonimia. Sin poder desarrollar aquí el punto, quisiera anotar que estos contenidos pueden hacerse extensivos a otras figuras, como la ironía, la paradoja, el oximoron.

impedirán entreverarse con el mundo del texto, sino al contrario, ésta será la condición de posibilidad del encuentro, en su especificidad equívoca.

Es entonces esa densidad metafórica del texto literario la que conducirá al lector/crítico a la posibilidad del momento originario, relacionado con una lectura primera y a la posibilidad de la dialéctica de la comprensión y la explicación, con ello, a la interpretación y al sí mismo.

Finalmente, surge una pregunta, ¿desde esta aproximación, es pertinente la distinción de metáforas hispano o latinoamericanas o de cualquier otro contexto cultural? Sí, me parece, pero no para ir en busca de esencias, de discursos metafísicos al servicio del poder. Hablar de metáfora hispano o latinoamericana, bajo esta óptica, tiene que ver con la necesidad de guiar una actividad, la actividad lectora/crítica que es eminentemente histórica y cuya intención es ser con “lo otro”. En este sentido, el tipo de tensión metafórica que se establece en la lectura/crítica –de relaciones de semejanza y diferencia y la gradación de éstas– no es la misma en un texto inscrito en una cultura de fuerte tradición oral, que en uno inserto en la incipiente cultura de masas, de los tiempos de la invención de la imprenta, que en un texto propio de una cultura predominantemente cibernética.

En suma, se habla de una lectura preformativa, desde la retórica y la poética, que conduzca a la comprensión del texto en su complejidad. Esta idea preformativa de la aproximación al texto literario se relaciona más con la sabiduría que con la epistemología sujeto-objeto o la pérdida del sujeto; tiene que ver más con la vida, con la complejidad del ser humano, que con la actitud racionalista conducente, en ocasiones, a sobredeterminar el texto, a reducirlo, impidiendo que nos excluya, cuando es excluyéndonos como lo comprendemos originariamente para después interpretarlo.

ANGÉLICA TORNERO

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Cine y literatura

EL CINE POPULAR MEXICANO Y LA REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA: *EL COYOTE EMPLUMADO* DE MARÍA ELENA VELASCO, LA INDIA MARÍA

LOS CÓMICOS DE LA EDAD DE ORO Y MARÍA ELENA VELASCO

La comedia en el cine mexicano presenta distintas vertientes. Por un lado, la veta ranchera que arranca en los años 30 del siglo XX con películas como *Allá en el rancho grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y *La zandunga* (Fernando de Fuentes, 1938), fechas que coinciden con el estreno de las primeras películas de Mario Moreno, Cantinflas. *Águila o sol* (Arcady Boytler, 1937), *El signo de la muerte* (Chano Urueta, 1939) y *Ahí está el detalle* (Juan Bustillo Oro, 1940) son el vehículo para que triunfe el pícaro, dentro del gusto popular. Personaje en cuyos actos existe “una tendencia a la travesura ligeramente irrespetuosa y diversificada”¹, compartida por otros intérpretes de gran arraigo como Chicote, Tin Tan, Resortes y Clavillazo². Con excepción del primero, las carreras de los demás despegaron a finales de los años cuarenta y todas se consolidaron en la siguiente década. En los años sesenta, en cambio, la comedia registró signos visibles de agotamiento. Se abusó de las fórmulas temáticas, los personajes dejaron de corresponder a las coyunturas histórico-políticas de la época, sin olvidar que el tiempo sigue su marcha: las condiciones físicas de los actores de esa generación les impedían seguir interpretando a los estereotipos existentes del galán, el bailarín, el osado o el adalid de las nobles causas, ya que habían cumplido más de cincuenta años de edad y otros, como Pedro Infante y Jorge Negrete, habían fallecido.

La consolidación de la televisión mexicana en los años sesenta así como la estructuración “a la mexicana” de géneros como los programas de variedades, de comedia y las telenovelas, contribuyeron también a

¹ JORGE AYALA BLANCO, *La aventura del cine mexicano en la época de oro y después*, Grijalbo, México, 1993, p. 168.

² No incluyo en este listado a Joaquín Pardavé, uno de los actores cómicos más talentosos de su generación, debido a la gran variedad de registros interpretativos de los que hizo gala. A diferencia de los nombres mencionados, quienes se consagraron mediante una caracterización y la asumieron en casi todas sus apariciones cinematográficas, Pardavé creó a Susanito Peñafiel y Somellera, a don Venancio, al baisano Jalil y al gran Makakikus, por mencionar a los más conocidos.

modificar el tipo de producciones cinematográficas. La industria del cine intentó sobrevivir y asumió un grado mínimo de riesgo en sus historias. Así, el rol del Casanova popularizado por Mauricio Garcés a partir de *Don Juan 67*, sólo era la continuación de un estilo creado en la pantalla chica, y que había dado a conocer el programa “Cita con Mauricio Garcés”, el cual dio inicio en 1959 y finalizó un año después. Fenómeno similar se registró con el popular personaje de la televisión, Inocencia, protagonista de *La criada bien criada*, interpretada por María Victoria y cuyo éxito, durante nueve años, aseguró su tránsito al cine, en una película de 1972. En ella, fue dirigida por Fernando Cortés, director de escena del programa televisivo, y compartió créditos con nuevos cómicos que sustituían pálidamente ante la crítica a la constelación de la llamada “Edad de oro” del cine mexicano. Nos referimos a Xavier López “Chabelo”, Guillermo Rivas “El Borrás”, Arturo “El Bigotón” Castro y Alejandro Suárez.

El director Fernando Cortés había tenido bajo sus órdenes artísticas a Tin Tan, Manuel “El loco” Valdés, Viruta, Capulina y a Resortes, por mencionar a algunos. Casi a la par de su trabajo con María Victoria, había lanzado en su primer papel protagónico a María Elena Velasco, en *Tonta, tonta, pero no tanto* (1971), con un personaje que ella había comenzado a configurar en las carpas y el teatro de revista en papeles muy menores, al lado de iconos de la comicidad como Resortes, Palillo, Mantequilla, Clavillazo, Manuel Medely Piporro. El reconocimiento del público en forma masiva hacia la India María sobrevino, también, gracias a la televisión, pues sus intervenciones en *Siempre en domingo*, asediando a su conductor Raúl Velasco e hilvanando diálogos inoportunos y críticos le ganaron la simpatía de quienes luego acudieron en tropel a ver sus películas. Sus participaciones en otros programas con gran *rating* como *Las estrellas y usted* y *Su programa Nescafé* aumentaron su popularidad³.

La colaboración del veterano realizador Cortés y Velasco se extendió a *Pobre, pero honrada* (1973), *La madrecita* (1974), *La presidenta municipal* (1974), *Duro, pero seguro* (1974), *Algo es algo dijo el diablo* (1974), *El miedo no anda en burro* (1976) y *La comadrita* (1978). La muerte del también conocido como el “Papi” Cortés interrumpió diez años de trabajo conjunto a lo largo de nueve películas y Velasco, con un control cada vez mayor de la historia y la producción, pone al frente de *Sor Tequila* (1980)

³ Véase MANUEL GONZÁLEZ CASANOVA *et al.*, *Escritores del cine mexicano sonoro*, CD Rom, UNAM, México, 2003.

a otro conocido realizador, Rogelio A. González, identificado sobre todo por sus trabajos al lado de Pedro Infante. En su película del siguiente año, *Ok., Mr. Pancho* (1981), ella incluye su nombre junto al del usual director de Tin Tan, Gilberto Martínez Solares, con quien vuelve a interactuar en *¡El que no corre... vuela!*, en ese mismo año.

Este panorama permite trazar una especie de línea genealógica que invita a comprender algunas de las razones por las cuales María Elena Velasco reinó en la taquilla y el gusto popular como actriz cómica en los años setenta y el motivo por el que las películas que dirigió y protagonizó fueron las más vistas, en el marco de las producciones cinematográficas mexicanas de los ochenta. Por un lado, se detecta una inversión del orden de la influencia de los medios de comunicación. Si hasta los años cincuenta y principios de los sesenta, la carpa y el cine nutrieron a la televisión, en las décadas siguientes, el acceso a los escenarios cinematográficos tendrá como filtro el éxito conseguido en la pantalla chica. La carpa y los espectáculos ambulantes irán desapareciendo, ya que sus personajes más exitosos serán absorbidos por los medios masivos de comunicación, quienes los instalan en los hogares mexicanos. Esto implicó un control y una regulación de las formas y los contenidos, promovidos tanto por la censura gubernamental como por las líneas conservadoras de las emisoras privadas de radio y televisión, que redundó en una pérdida de agudeza crítica y espontaneidad así como un creciente alineamiento de tipo institucional. La India María vive, justamente, esa transición. Su ingreso a la pantalla grande es gracias a su popularidad en la pantalla chica. Sin embargo, llega a ambas después de haber vivido la experiencia de la representación “callejera”, del contacto con las grandes figuras del humor de la “edad de oro” y su roce con el público que acudía a los teatros de revista, cuya extracción era humilde y poco letrada.

El vínculo laboral y personal que la unió durante tantos años con Fernando Cortés es otro elemento relevante para entender la representatividad de María Elena Velasco en el cine popular de esa época. Él fue uno de los puentes que unieron a la “vieja” escuela del humor con las generaciones que entraron al relevo. Si bien, dada la incertidumbre con que sería recibida la primera película de la India María, sólo incluyó a un comediante que el público identificó de inmediato (Paco Malgesto, a quien había conocido profesionalmente en 1957, en *El campeón ciclista* y con quien filmaría después otros dos filmes). En la segunda cinta, en cambio, llama a antiguos colaboradores como Fernando Soler, Resortes,

Ángel Garasa y José Ángel Espinosa “Ferrusquilla”⁴. Para darle oportunidad a los más nuevos, Cortés opta en *Tonta, tonta pero no tanto* por Sergio Ramos “El Comanche” y en *Pobre, pero honrada* por Alfonso Zayas, el eterno enamorado de *La criada bien criada*, proyecto televisivo y cinematográfico en el que estaba muy involucrado el “Papi”, según hemos mencionado. Es decir, el prestigio de los intérpretes consolidados es útil para introducir a quienes poblarían las comedias mexicanas de fines del siglo XX. Aquellos van dejando de trabajar, dejan de ofrecerles papeles atractivos o del rango que su calidad interpretativa merecería o fallecen, mientras que éstos deben acomodarse a las nuevas temáticas y a públicos diferentes.

María Elena Velasco, entonces, de la mano de quienes fueran los estrechos colaboradores de los grandes cómicos de otras décadas, interpreta primero doce películas, antes de tomar la determinación de controlar gran parte del proceso filmico. En *El coyote emplumado* (1983), María Elena protagoniza, escribe el libreto y dirige, mientras que su joven hija, Goretti Lipkies Velasco, es responsable del argumento y su hijo Iván es gerente de producción. Su vinculación con los actores y los realizadores de la llamada “edad de oro” del cine mexicano se reafirma, al incluir a Armando Soto La Marina, Chicote, en el papel del “tata”, el padre de la India María, quien había desempeñado con anterioridad ese rol en *OK, Mr. Pancho* (1981) y quien falleciera en marzo de 1983, antes del estreno de *El coyote emplumado*. Quizá por ser el primer trabajo en el que asume la responsabilidad plena de la dirección, en esta cinta Velasco tuvo muy de cerca a otro viejo lobo del cine mexicano: Alfredo B. Crevenna, a quien se le acredita la coordinación técnica de la dirección y la adaptación.

En la galería de los cómicos de renombre dentro del cine mexicano, la figura del indio como personaje no parece haber sido demasiado atrayente. Se eligen personajes urbanos, pertenecientes a los estratos menos favorecidos de la gran ciudad (el caso de Cantinflas, Tin Tan, Resortes) o rancheros con distintas jerarquías (Pedro Infante, Jorge Negrete y Luis Aguilar interpretaron eran casi siempre o prósperos propietarios o caporales que enamoran a las mujeres más guapas del pueblo, dentro de las tramas de la comedia ranchera). Si bien el personaje de la India María recupera de la tradición de la comedia

⁴ En las siguientes, actuará al lado de otros iconos de la interpretación como Sara García, Martha Roth, Fernando Soto “Mantequilla”, Queta Lavat, Freddy Fernández, Carmen Montejo, Armando Calvo, etc.

mexicana el enaltecimiento de las clases humildes, a través de los valores de la honradez, la sinceridad y cierto grado de ingenuidad, los roles desempeñados en sus películas flexibilizan el estereotipo del indígena configurado en los productos cinematográficos difundidos en la denominada época de oro del cine mexicano. El estoicismo exhibido en las tragedias de *María Candelaria*, *La perla*, *Río Escondido* o *Maclovía*, la fatalidad de *Macario* y la dulzura de *Tizoc* son puestos entre paréntesis en las historias protagonizadas por María Elena Velasco. Ellas son fruto de las políticas gubernamentales de corte populista de Luis Echeverría y José López Portillo. Filma *El coyote emplumado* durante el periodo de transición del gobierno de éste y el de Miguel de la Madrid Hurtado, lapso en el que la economía mexicana atravesaba una de las crisis más agudas de su historia moderna. El aumento cuadruplicado de la deuda externa, el gasto gubernamental incontrolado, la corrupción y la fuga de capitales son temas que se incorporan al discurso cotidiano de los mexicanos y que en la película de Velasco son metamorfoseados de distintas maneras, como veremos en las siguientes líneas.

LA REPRESENTACIÓN DEL INDÍGENA

La primera película en la que aparece todo el crédito de dirección para María Elena Velasco se diferencia en su título al resto de las películas que había filmado anteriormente. Casi todas éstas tienen como común denominador tomar expresiones populares o lugares comunes que suelen aparecer en el habla cotidiana. Con excepción de *Ok.*, *Mr. Pancho*, las otras ocho ligan al producto cinematográfico con un conglomerado de receptores que identifican de inmediato cuál es el sentido del nombre de la cinta. Actúan, entonces, como un artefacto de seducción hacia un público específico y sugieren un contenido. Algunas veces el nombre apuntará hacia las funciones que asumirá la protagonista (*La madrecita*, *La presidenta municipal*, *La comadrita*, *Sor Tequila*), otras fungen como comentarios hacia una situación (*Tonta, tonta pero no tanto*; *Pobre, pero honrada*; *Duro, pero seguro*; *Algo es algo dijo el diablo*, *El miedo no anda en burro*, *¡El que no corre... vuela!*). Puede detectarse la recurrencia de las estructuras sintácticas como es el caso de las oraciones unidas por un nexos adversativo (“pero”) o por nexos copulativos repetidos como aparecen en dos películas posteriores a *El coyote emplumado*, *Ni Chana ni Juana* y *Ni de aquí ni de allá*. Esta repetición actúa como elemento redundante de la familiaridad entre el destinador y el destinatario, al proponer un mensaje simple, inteligible y cercano. En todos los casos, la designación del texto cinematográfico ancla al espectador en un universo que puede reconocer

y, en esa medida, tanto la película como el personaje se sitúan en el contexto de una comunidad lectora concreta.

El coyote emplumado difiere, en cambio, de las fórmulas empleadas con anterioridad. Alude a una escultura mexicana del período postclásico tardío (“entre 1500 y 850 años antes de Cristo”, informa el profesor Villegas en el filme). Está tallada en piedra y se exhibe en el Museo Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de México. Esta información aparece en el desarrollo de la historia y funge como el objeto deseado por los actantes de la misma. Al ser el coyote emplumado un objeto desconocido por la gran mayoría de los espectadores, la película arranca con paisajes y situaciones similares a los filmes previos de la India María, pero con elementos que van recordando al receptor el conocimiento que ya tiene sobre ellos, sobre el personaje y el tipo de espectáculo al que ha acudido. Se crea, por tanto, lo que Leopoldo Zea llama un “orden de comprensión familiar”⁵ que acerca al emisor y al receptor, a la India María como productora de un texto y a los miembros de su público como sus semejantes, como pertenecientes a un mundo en el que ella y éstos forman parte.

Así, el fotograma que anuncia los créditos muestra, con un diseño elemental, el nombre de la película a través de una tipografía que simula estar tallada en piedra y, como fondo, una pirámide de Teotihuacán. La música es de corte prehispánico y sus compases están marcados por los cascabeles característicos. En corte directo y en plano general, acto seguido, se ve la figura de la India montada en burro, enmarcada por los magueyales de un campo, cuyo paisaje es propio del centro del país. Al llegar a su humilde casa y comenzar a preparar las tortillas, su Tata le avisa que deberán trasladarse a Acapulco, pues su amigo, el profesor Villegas, le ha solicitado participar con sus artesanías en una convención de arqueólogos naciones e internacionales. Ésta es la introducción que, con otro corte directo da paso a la siguiente secuencia, señalada por el despliegue de los créditos actorales y técnicos. La canción “Acapulqueña”, fondo musical de este segmento, se refiere a la transición del campo al entorno de la costa, lugar donde se desarrollarán las acciones del filme.

La inscripción del personaje protagónico en un mundo indígena es marcada por un gran número de indicios: el nombre (como Marias fueron designadas por los habitantes de la urbe las indias que arribaban a la ciudad), la vestimenta mazahua, el tono del habla, el tipo de

⁵ LEOPOLDO ZEA, “Cultura occidental y culturas marginales”, en *Filosofía de la cultura*, Trotta, Madrid, 1998, p. 198.

alimentación (cuando le lleva la comida a su novio preso, le ofrece tlacoyos de frijol negro y quesadillas de huitlacoche) y bebidas (el pulque). Es tímida en determinadas situaciones y muestra su vergüenza con risas por lo bajo o tapándose la boca. Fuera de estos rasgos que se dirigen más bien al reforzamiento de un estereotipo, no se presta demasiada atención a otro tipo de indagaciones sobre la problemática y el ser de los indígenas mexicanos. En cambio, a través de los diálogos y las acciones, este personaje femenino despliega una serie de denuncias de carácter social como lo hiciera Cantinflas en su primera filmografía y Palillo en los espectáculos de la carpa, con quien Velasco trabajó en su juventud.

La secuencia inicial tiene lugar en el campo, el cual funciona como el contexto de origen de la india y su padre. En él, ambos se desenvuelven sin contratiempos: saben cómo actuar en él. Por el contrario, se muestran torpes e incompetentes, cuando entran en contacto con algún tipo de tecnología (conducir un vehículo, subirse a una lancha), acto formal (su aparición accidentada y hasta ridícula en la inauguración de la convención de arqueólogos) e ignorantes ante elementos ajenos a su entorno “natural” (como los restaurantes, la playa, las piscinas o el interior de los lujosos hoteles). Ninguno titubea en decir la verdad o pensar en voz alta, haciendo caso omiso de la normatividad social que dicta cuándo, cómo y ante quién expresarse. Es decir, las películas de María Elena Velasco pueden analizarse como lugares en donde se da cita tanto un pensamiento institucional y rígido sobre la identidad indígena como uno que presenta facetas de resistencia y rupturas con el mismo. Esto es evidente, por lo menos, en dos de los recursos temáticos del filme: en las intervenciones de la India María, que fungen como lecciones de la moral popular, y en sus comentarios que critican la realidad de los ciudadanos más pobres.

En el siguiente diálogo, que acontece cuando los personajes están llegando a Acapulco y se asombran ante los modernos hoteles y la urbanización del puerto, es posible identificar ambas vertientes:

TATA: Mira nomás, María, qué lagunota, cuantísima agua...

MARÍA: y en el pueblo que no tenemos ni para beber.

[Silencio por el asombro de los dos indígenas ante las imágenes que se despliegan ante ellos]

MARÍA: Ay, Tata, tantas letras y yo sin saber leer... qué re'chulo... mire usted qué cosa más bonita. ¿Qué dice ahí?

CHOFER: Pues dice Hyatt Regency.

MARÍA: Y ahí, qué dice...

CHOFER: Pizza Hut

[María sigue preguntando y el chofer enumerando: Baby O, Shangri-La, Charlie Chile, Rent a jeep here, Kentucky Fried Chicken, Breakfast snack shop].

MARÍA: ¿Y allá?

CHOFER: Big Boy

MARÍA: qué ¿qué?

CHOFER: Están en inglés.

MARÍA: ¿en inglés?, ah, entonces qué, usté nos trajo pa' Acapulco o pa' los Estamos Unidos.

CHOFER: Es que todos los letreros son para los americanos.

MARÍA: ¿Los americanos? Ay, ¿y los mexicanos qué?, ¿qué nos muerda un burro? Como si en los Estamos Unidos cambiaran sus letreros pa' los montones de mexicanos que van pa'llá a gastar sus centavos.

CHOFER: No, no. Si ya prometieron que cambiarán al español todo lo que está en otro idioma...

MARÍA: ¿Ya lo prometieron? Uy, pues ya la fregamos porque si ya lo prometieron ya estuvo que no nos cumplieron.

Tanto la estructura del diálogo (basado en la relación pregunta-respuesta, donde la primera evidencia la ignorancia de la India y la segunda el saber del ciudadano), la sencillez del vocabulario, los modismos y las incorrecciones lingüísticas se dirigen hacia la ratificación del estereotipo del indígena ajeno a los usos y las costumbres del ciudadano letrado. La incapacidad de formular un pensamiento atendido a las normas del lenguaje va de la mano del analfabetismo de los personajes. El logos como palabra que comunica se presenta de manera deficiente, pero suficiente para dar a comprender lo que conoce. El personaje violenta la percepción de que las clases populares no tienen ideas ni piensan, según un "dualismo que sobrevive tenazmente apoyado en el prejuicio ilustrado que opone lo culto a lo popular-inculto, el que le niega a lo popular la posibilidad misma de ser espacio productor de cultura"⁶.

Dentro de lo elemental de su expresión y la redundancia de las estructuras dialógicas empleadas, la India María cuestiona aspectos muy vinculados con la realidad de esos primeros años de la década de los ochenta que formaban parte de las agendas noticiosas, académicas y

⁶ JESÚS MARTÍN BARBERO, "La comunicación desde la cultura. Crisis de lo nacional y emergencia de lo popular", *Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas*, 1 (1987), núm. 3, p. 60.

culturales de la época. La crítica a la invasión cultural si no dialoga sí apunta hacia el enfoque del imperialismo cultural y el movimiento por un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC), característicos de los años setenta. Se refiere también a las políticas promovidas por Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente de México, quien desde la dirección de la dirección general de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), se alió con la iniciativa privada y las cabezas de los principales medios de comunicación para encabezar una fallida cruzada por “el uso correcto del lenguaje”. Alude, al hablar de “los montones de mexicanos” que se van a Estados Unidos a “gastar sus centavos”, a la fuga de capitales, intensísima poco antes de la nacionalización de la banca mexicana, y a la afirmación de José López Portillo, en 1982, “ya nos saquearon; no nos volverán a saquear”. También se identifican las referencias al endurecimiento de la política exterior estadounidense que, en 1981, solicitó al gobierno mexicano la ejecución de acciones coercitivas sobre los ciudadanos que desearan cruzar ilegalmente la frontera. La inequidad en las relaciones entre uno y otro país se traslucen en el desequilibrio existente en un México ansioso por favorecer a los turistas estadounidenses y un vecino del norte indiferente hacia los hispano-parlantes.

Diálogos como el anterior van destinados a configurar un código del “buen mexicano” y aparecerán en distintas ocasiones en el filme. El aprecio por “lo nuestro” será alegorizado en el discurso sobre la valía del coyote emplumado proferido por el profesor Villegas y que la India María repetirá, demostrando dotes de buena alumna y divulgadora de un discurso en el que cree. Esa especie de “contagio” cultural pareciera ser una de las líneas que más le interesa promover a María Elena Velasco: el cine “...debe hacer que la gente pase un rato alegre, divertido, pero al mismo tiempo debe dar un ejemplo positivo o llamar a la reflexión sobre alguna situación. Sin embargo –insistió– la función primordial es divertir, de otra manera ese mensaje positivo no llegará a nadie”⁷. El deseo de esta realizadora porque el “mensaje positivo” circule sustenta una concepción del relato como el campo de lo anecdótico, de los contenidos y deja de lado otras dimensiones semiológicas del texto⁸. De aquí que no haya un especial cuidado por los aspectos formales del filme

⁷ ARTURO PACHECO, “No hago cine de crítica social ni política porque mi función es divertir al público: La India María”, en *El Heraldo. El gran diario de México* (17 de febrero de 1988), Sección Espectáculos, p. 1D.

⁸ Cf. J. MARTÍN BARBERO, art. cit., p. 71.

y, en cambio, la línea temática se apoya sustancialmente en las verbalizaciones de los personajes.

El profesor Villegas equiparará al coyote de piedra a la Mona Lisa, Las Meninas y el David y se lamentará: “Por desgracia, los mexicanos no comprendemos esto. No entendemos, no amamos, no nos interesamos por ella. ¡Mejor son los extranjeros que son los que aprecian nuestras riquezas! Por desgracia, muchas de nuestras piezas únicas han sido sacadas y vendidas en otros países”. Al prodigar información sobre las características del coyote emplumado, el personaje interpretado por Carlos Riquelme actúa de acuerdo con su rol de profesor ante varios sujetos de la trama y, al mismo tiempo, transmite un saber a los espectadores del filme. El peso de los datos avala la lección moral dictada, en cuanto al aprecio de la cultura propia, la cual se va filtrando en las actuaciones del resto de los personajes, nacionales y extranjeros, que compran ávidos las artesanías de la India y su padre.

El buen mexicano configurado en el discurso de la película desprecia los dólares y las tarjetas de crédito, desconfía de los estadounidenses y sabe que ni los indios ni los pobres pueden esperar nada de ellos (son “pobres güeyes” los que se creen sus buenas intenciones, le asegura a uno de los arqueólogos). Parodia a los vecinos del norte, al vestirlos a todos con camisas floreadas y presentarlos hablando torpemente el español. Agudiza los actos de discriminación, por parte de los propios mexicanos, quienes los insultan o expulsan de los espacios que se presentan como lugares jerarquizados, según nociones de clase y saber cultural, como lo son los restaurantes de lujo o el recinto donde se celebra un acto académico. Desestabiliza los roles de otros personajes, como cuando orilla al profesor a actuar como mesero, en el intento por encontrar a quien se ha llevado por accidente al verdadero coyote emplumado. Las críticas al gobierno de su país, en cambio, se velan en comentarios inconclusos o de corte ambiguo. Así, problemas como la carencia de agua potable en los pueblos o la falta de credibilidad en las promesas de los políticos aparecen en forma colateral y no como el eje de los intercambios verbales de los personajes.

A pesar de que la India María muestra rasgos diversos que permitirían asociarla con una etnia indígena, en sus textos cinematográficos se aborda más bien el problema de las clases humildes en México. Su discurso reivindica una moral de corte popular, en la que se conservan valores que otros segmentos de la población han ido perdiendo como la honradez y las prácticas tradicionales. La torpeza exhibida en los lugares de descanso y diversión es producto de su deseo de imitar a los demás,

en tanto que se muestra especialmente hábil cuando se integra a los contextos que le son conocidos. Enarbola con orgullo características que le permiten sortear con éxito las situaciones más variadas: por ejemplo, el saber culto es sustituido por la astucia y la audacia. La pobreza, indica su filme, alienta el respeto y el afecto por los ancianos, la conservación de los sentimientos y el alma, mientras que el dinero “destruye a muchos peor que el cáncer [y] los hace cometer bajezas, sin importarles los sufrimientos que causan”.

El desenlace del filme privilegia el éxito de la protagonista, al encontrar el perdido coyote emplumado, después de haber vivido todo tipo de peripecias. El orden se restablece, al ser detenidos los ladrones de tesoros arqueológicos y el coyote ser devuelto a las autoridades del museo. La circulación de la India María por los espacios de la urbe y un segmento adinerado deja inalterada, no obstante, la estructura social. Sus textos, por lo tanto, alientan un discurso institucional. Sin embargo, la configuración de su personaje la distancia del prototipo del indígena sumiso y resignado, dibujado por la filmografía de décadas anteriores. En su lugar, propone uno con capacidad de actuar, de resolver problemas y provocar diversas clases de extrañamiento en contextos que han sido naturalizados. La inclusión de temáticas que aluden a hechos de actualidad (la de principios de los años ochenta) son despojadas de una referencialidad precisa. Al imprimirles cierta dosis de ambigüedad funcionan para todo tipo de público (mexicano o no; capitalino o no; enterado o no; de su época o no). Tal vez, estas circunstancias, en su conjunto, le ganaron un público amplio, fiel y asiduo consumidor de los medios masivos. La voz de la India María, si bien ignorada por la elite cultural, propuso un discurso que amalgamó una tradición cinematográfica y un saber popular, una cultura de masas y un discurso nacional.

MARICRUZ CASTRO RICALDE

*Instituto Tecnológico de Monterrey
Campus Toluca*

EL CRIMEN DEL PADRE AMARO:
DE LA OBRA LITERARIA DEL SIGLO XIX
AL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DEL SIGLO XXI

El traslado de una novela a un guión cinematográfico requiere de una precisa adecuación visual de los contextos descritos, narrados y expresados a lo largo de la obra para que logre conservar así su integridad original.

De igual manera, contextualizar una novela a un tiempo diferente al de la ficción creada por el autor, pero conservando las mismas problemáticas, ideas dominantes, reflexiones sociales, políticas o estéticas, exige de un estudio profundo de la simbología y emblemática de ambos contextos (el creado y el utilizado para la adaptación de la obra), además cobra relevante importancia cuando la obra está escrita en un idioma diferente al de la producción cinematográfica.

La novela escrita en portugués por el escritor José María Eça de Queiroz entre los años de 1875 y 1878, titulada *El crimen del padre Amaro*, traducida al idioma español por Ramón de Valle-Inclán, y llevada al cine en el año 2002 bajo la dirección de Carlos Carrera, producida por Alameda Films y con la realización del guión por parte del escritor mexicano Vicente Leñero quien afirma:

Con todo, Eça de Queiroz, en su tiempo, en su circunstancia con su metodología literaria supo resolver muy bien la denuncia de una clase atrapada en falso por la misma moral de la predicación cajonera. Su gran novela denota una innegable vigencia para los lectores de este siglo que empieza sin ver resueltos aún muchos de los pecados de un clero de mentalidad similar a la del clero del siglo XIX¹.

El trabajo expuesto, *El crimen del padre Amaro*: de la obra literaria del siglo XIX al lenguaje cinematográfico del siglo XXI, presenta una descripción de similitudes y diferencias de los elementos simbólicos y emblemáticos más representativos de la obra literaria y su expresión en el cine, bajo los cuales la novela decimonónica portuguesa cobró una actualidad pocas veces vista en la historia de los guiones de novelas llevadas a la pantalla grande.

¹ VICENTE LEÑERO, *El padre Amaro*, Plaza y Janés, México, 2003, p. 1.

Son varias las ocasiones en que textos literarios que pretenden hacer evidentes las virtudes o defectos de la naturaleza humana dentro de instituciones religiosas y de su gran impacto provocado en su entorno social y sus consecuencias históricas, sociales, políticas y culturales provocadas se llevan a la pantalla. Las películas *La Misión*, con Robert de Niro; en México *Santitos* y *La ley de Herodes*, y más recientemente la película *En el Nombre de Dios*, de origen inglés pueden ser algunas de ellas.

En lo que respecta a la obra *El crimen del padre Amaro*, para esta revisión necesariamente se deben considerar las dos obras, la literaria y la cinematográfica, con sus respectivos contextos: en el literario el de la sociedad portuguesa del siglo XIX, en un lugar llamado Leira, y en el cinematográfico en una villa o ciudad pequeña llamada Los Reyes, en el Norte de la República Mexicana. En ambos se hacen notar las instituciones que ejercen, negocian o tratan de tener el poder desde determinados intereses o valores, pudiendo mencionar al gobierno, la iglesia, la prensa, la empresa privada y sobre las cuales se debate y construye el establecimiento de lo que se puede denominar *el imaginario colectivo* de esa sociedad, parafraseando a Serge Gruzinski sería “como construyen y viven los individuos y los grupos su relación con la realidad” así como “La revolución de los modos de expresión y comunicación, el trastorno de las memorias, las transformaciones de la imaginación, el papel del individuo y grupos sociales en las expresiones sincréticas...”².

Además es necesario considerar que en el análisis de todo grupo social, ubicándolo en tiempo y espacio determinados, “El punto crítico está en quien toma las decisiones sobre los recursos (culturales de un grupo social), es decir, quien ejerce el control cultural”³ con todo lo que ello implica. En el caso de los dos contextos mencionados, el del siglo XIX y el XXI se pueden identificar estas instituciones controladoras, así como en quienes se ejerce este control cultural, mencionado por Bonfil Batalla.

Como menciona Lotman, en ambos espacios se presenta un *continuum* semiótico llamado semiósfera y dentro de este espacio “resultan posibles la realización de los procesos comunicativos y la producción de la nueva información”⁴ para evidenciar la realidad de un acto signico particular.

² SERGE GRUZINKI, *La colonización de lo imaginario, Sociedades indígenas y occidentalización en el México español Siglos XVI-XVIII*, trad. Jorge Ferrero, F.C.E., México, 1991, p. 9.

³ GUILLERMO BONFIL BATALLA, *Los pueblos indios, sus culturas y sus políticas culturales*, Avadaro, México, 1985, p. 110.

⁴ IURI M. LOTMAN, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto I*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 23.

Es decir, por medio de las relaciones sociales, incluyendo el lenguaje mismo, los integrantes de un grupo social van conociendo, asimilando, aprendiendo, difundiendo e interiorizando toda esta semiósfera que conformará el imaginario colectivo del grupo social en cuestión.

La obra literaria, la novela en sí, de *El crimen del padre Amaro* es rica en personajes, momentos y diálogos por medio de los cuales se hace evidente el impacto de las instituciones sociales y su engranaje para la construcción del ser de las personas y la sociedad en su conjunto como son las clases sociales, las relaciones de género, los roles entre quienes la integran.

Sin embargo, aunque la película conserva los nombres de los personajes principales sí se diferencia mucho en relación con la obra literaria, ejemplos de ello pueden ser que la novela describe la vida del personaje principal, el padre Amaro, desde su niñez y cómo, siendo huérfano, fue forzado por quien le adoptó para cursar los estudios religiosos sin tener vocación plena de ello, por lo que posteriormente renegará de su situación: “Intuitivamente se comparó con el otro, que tenía bigote, todo el cabello, ¡Que era libre!”⁵. En la película, no se conoce nada de su pasado, Amaro inicia su presentación realizando un acto de bondad y solidaridad al dar dinero a un hombre que recién fue asaltado.

Amelia, con quien establece relación, en la novela es una señorita hija de la Sanjuanera, de vida cómoda, dueña de una hacienda, educada en las costumbres burguesas de esa época y sociedad como es la instrucción religiosa y el estudio de la música y el canto por medio del piano, en la película es una adolescente también hija de la Sanjuanera, pero quien tiene una fonda de barrio, y ella le ayuda a atenderla.

En la novela el párroco principal de la villa no vive con su pareja que es la Sanjuanera, sino con su hermana, y sólo se ven durante la hora de la siesta; a diferencia de la película que él si habita en el mismo lugar que ella y no se hace referencia a ningún familiar del sacerdote.

Gertrudis, en la novela, es sirvienta del padre Amaro, y al parecer con experiencia de servir y ser confidente de personajes importantes de la localidad y quien orienta al Párroco Maestro y al padre Amaro sobre cómo negociar el parto y la posible adopción de hijo que tendrá Amelia. En la película es una mujer al parecer con trastornos mentales, pero aguda en identificar datos o detalles precisos sobre el comportamiento de los demás, qué más tarde orientará solo a Amaro, a nadie más, en la realización de un aborto, no de un nacimiento.

⁵ JOSÉ EÇA DE QUEIROZ, *El crimen del padre Amaro*, trad. Ramón de Valle-Inclán, Impresora Castillo Hermanos, México, 2002, p. 77.

En la novela el padre Amaro llega a demostrar el sentido de paternidad al tener a su hijo envuelto en sus manos, al imaginarse él con Amelia y su hijo como familia, y enojarse el porqué esto sería imposible. En la película Amaro nunca expresa su interés o sentimiento hacia el hijo, y lo que desea es borrar de inmediato esa experiencia para seguir gozando de los privilegios o beneficios de ser sacerdote en esa sociedad.

La novela concluye con Amaro tiempo después de la muerte de Amelia y su hijo, en la ciudad de Lisboa, dialogando con su padre Maestro en cierta complicidad y satisfacción, sin ningún tipo de remordimientos, coincidiendo con la postura y papel que la jerarquía católica debe tomar ante la amenaza de ideas revolucionarias etiquetadas como “de materialismo, de república”... “Esa turba de republicanos, masones y socialistas que pretenden destruir todo lo respetable —el clero, la instrucción religiosa, la familia, el ejército, la fortuna—, nos calumnia infamemente... destruyen en el pueblo el respeto y la veneración que merece un sacerdote”, afirma Amaro⁶.

Y justo en ese momento llega el Conde de Ribamar, con quien condenan la amenaza de un posible cambio en el status-quo de esa sociedad y legitimizan de manera algo halagadora la estructura social de ese momento.

En la película, el final presenta a Amaro seguro de su ser sacerdote celebrando la misa de réquiem de Amelia mientras que el padre Maestro, en silla de ruedas, abajo del púlpito junto con la feligresía, no se atreve a presenciar tal acto y sale dando la espalda a Amaro, en señal aún del remordimiento que él siente por sus propios actos y por los vistos en la conducta de Amaro, su discípulo; y ya no se presentan escenas posteriores a ello.

Además de mencionar las diferencias entre la obra literaria y el guión y su producción, que serían aún muchas más, cabe señalar que la película toma elementos simbólicos básicos para apreciar, en la adaptación a la realidad mexicana de inicios del siglo XXI, lo que ambas obras en sí tienen en común: sus elementos de verdad y la manera en que se intentó reflejarlos. Es en lo que en seguida se tratará de describir.

En mayor medida, la película desea presentar situaciones controvertidas posibles dentro de la institución religiosa católica mexicana al igual que en la novela la portuguesa de aquellos tiempos, sin embargo es muy importante identificar en ambas el resto de las instituciones y grupos involucrados como protagonistas igual de importantes como son los

⁶ *Ibid.*, p. 278.

sistemas de gobierno, los medios de comunicación, y de su compromiso y participación activa en el engranaje de la historia, y que no precisamente las ubican en la coherencia de sus discursos y sus actos, como es el caso en la película del presidente municipal, religioso y su esposa muy devota, pero que se presta para el lavado de dinero y para los permisos de las clínicas de abortos clandestinos.

Es evidente el interés por representar en ambas obras también la incongruencia de los sacerdotes, quienes institucional y moralmente realizan votos de pobreza, castidad y obediencia y que por debilidades humanas o falta de compromiso son lo contrario a estos discursos, y no solo en el aspecto sexual, sino en el del hedonismo constante, la gula, el poder, la soberbia, por mencionar algunos.

En la película son evidentes los acuerdos de conveniencia políticos y económicos que se llevan a cabo entre la jerarquía católica en sus más altos niveles y los grupos de poder, y alejados en sí de la feligresía; sin embargo, es muy evidente que la atención de la película se centra en la relación entre un hombre y una mujer jóvenes; se trata de situaciones totalmente humanas –por naturaleza– afectivas y sexuales en las que un sacerdote se ve involucrado, y que la jerarquía y la comunidad de creyentes implícita o explícitamente toleran llegando a ocultar o disfrazar toda esta situación desde su inicio y fin.

Como propósito de adaptación de la obra, los cánones institucionales son presentados por la constante imagen del papa Juan Pablo II en los espacios privados de los sacerdotes –cabe señalar que el párroco del pueblo Los Reyes es de origen español sin explicación alguna de ello. Sin embargo, la película presenta un grupo dentro de la iglesia que no sigue dichos cánones, ejemplificado en el padre Natalio, y que en la novela no se hace referencia a este tipo de situaciones.

En términos generales el guión y su película aborda los temas que se señalan, sin embargo el tema central se va encaminando a la relación sexual de un sacerdote joven recién ordenado, con falta de madurez y tacto político, con una jovencita catequista de la parroquia a la que ha sido asignado, y muchas escenas van preparando al espectador hacia ese tema con algo de morbosidad, por ejemplo las escenas de una película mexicana en la televisión que están viendo los sacerdotes en la que aparece una pareja apasionadamente entrelazada; la espontánea discusión entre curas sobre cuestiones del celibato, en la que el joven cura cuestiona la obligatoriedad del voto de castidad; también la escena en que en el catecismo cuando un niño pregunta a Amelia respecto a la fornicación, entre otros momentos, todo ello sucede antes de hacer obvia la relación

de Amaro con Amelia, desviándose la atención de toda una serie de temáticas o problemáticas sociales, a la relación afectiva y/o sexual de una pareja. Cabe señalar que la novela mantiene más equilibrio en la presentación de las demás problemáticas señaladas, y cubre un espectro más amplio de la sociedad que desea reflejar.

El manejo de los medios de comunicación como instrumentos de poder y manipulación son presentados en la novela y en la película, sin embargo en esta última, cuando en el periódico local aparecen las fotos totalmente comprometedoras del párroco de la villa en el bautismo de un hijo del narcotraficante de algún lugar del norte de México, el obispo envía al padre Amaro, recién llegado al lugar, sin conocimiento profundo y nula experiencia en el asesoramiento sobre el manejo político de las relaciones con los grupos de poder, y va a negociar con el jefe del periódico exigiendo, sin ningún tacto, lo que el medio debería hacer: la disculpa pública, y pidiendo además que se despidiera de su trabajo al periodista que escribió el reportaje. Ese acto le resta veracidad a la escena y sorprende que en una persona así se deleguen asuntos tan delicados como esos.

En la novela no se maneja el tema del narcotráfico ni otro que podría llamarse afín o análogo, cuando en la película este tema cubre gran parte de la trama, hasta llega a verse algo grotesco la manera en que se presenta la vida de los narcotraficantes (una enorme cruz formada por globos amarillos en el jardín como decoración para la fiesta del bautizo), como si esa fuera la única manera de ser narcotraficante, cuando actualmente se puede ser con igual poder pero en muy diversas presentaciones, dígase de cuello blanco o jefes de seguridad o militares al servicio del estado.

El tema de la excomunión es tratado en ambas obras (la novela y la película) como castigo o amenaza ante quienes se presentan en contra de los preceptos canónicos, o políticamente ante quienes se desea influir en su destino a través de este medio. En la Iglesia católica, las excomuniones llevan mucho tiempo en desarrollarse aún si hubiera intereses ocultos en ella. En la película se la da el poder a un obispo de manera inmediata para dictaminar la excomunión o expulsión de la iglesia católica a uno de sus integrantes sin un proceso jurídico dentro del derecho canónico que respalde ello, se presta a darle cierto tono de espectacularidad a la película y enfatizar la imagen de poder y de impulso que se desea promover sobre obispos o jefes católicos de ese nivel.

El cine debe presentar coherencia en todos sus elementos, de no ser así se vería de una manera forzada de enfatizar los mensajes deseados, o de manera grotesca el trato que se le puede dar a ellos en la película.

Ejemplo es el uso de los cantos gregorianos como música de fondo para casi toda la extensión de la película que se lleva a cabo en un pueblo norteño de México, y más cuando actualmente esa expresión artística ya es muy poco usada en la liturgia y rituales católicos y hasta desconocida, algo similar ocurre en la escena de la presencia del párroco en la quinta del narcotraficante donde está de fondo una canción norteña –como si el narcotráfico se circunscribiera sólo al norte del país–, se ven elementos muy forzados para crear la atmósfera deseada.

Ambas obras presentan la manera íntima o privada en que conviven los sacerdotes católicos, convivencias por medio de las cuales se consolida la institución y se refleja otro lado humano de ellos, sesiones a las que la feligresía, salvo excepciones, tiene acceso. En la película se ejemplifica por medio de la escenografía, la ambientación, el uso del color, la iluminación y los vestuarios; se reflejan las convivencias, las horas de comida, viendo el fútbol, las preferencias y gustos personales de cada uno de ellos, sus problemas “de trabajo” y sus opiniones al respecto, es decir, la diversidad dentro del deseo de una uniformidad. Al conocer su vida cotidiana personal y “profesional” invita la película a los receptores a percibirlos en su fase humana para posteriormente llegar a percibir al padre Amaro desde este punto de vista sin con conflicto.

Otro punto: El Sacristán. Un sacristán muy comprometido que lleva y comparte su problemas familiares y personales con la parroquia, y ve en ella el complemento de su vida, ejemplo es su hija del sacristán, parapléjica, y que funge como el símbolo de obra social permanente de la parroquia, y por ese motivo este tipo de información sí se comparte con la feligresía.

En la novela este personaje análogo muere, en la película se va del pueblo una vez que Amaro corre al sacristán, quien es el papá de la enferma. En ambas obras la enferma es el testigo más próximo de la relación de Amaro con Amelia, es quien sabe la Verdad y que literalmente le es imposible comunicarla. Esto es muy importante ya que es el reflejo de la imposibilidad de evidenciar la verdad por todos los medios posibles.

La película presenta el pueblo católico en su más cercana descripción: el trato, el respeto, la tolerancia, y hasta los privilegios otorgados a sus líderes religiosos. Las escenas en las que se presenta lo anterior, logran muy bien la intención de señalar este mensaje.

Considerando a expertos o críticos en la actuación, se mencionan cuatro trabajos relevantes:

Ana Claudia Talancón (Amelia) actúa acertadamente como joven catequista practicante de su religión y activista católica, pero también con sus necesidades naturales de mujer, desbordando una gran sensualidad fácil de identificar, también se puede señalar su actuación hasta las lágrimas en el conflicto personal ante su intempestivo embarazo... la respuesta egoísta de Amaro, y el intento de engañar al joven periodista liberal para reiniciar la relación previa de noviazgo con él después del rechazo del padre Amaro ante el propio embarazo; un reconocimiento especial a Luisa Huertas, quien interpreta magistralmente el papel de Dionisia, esos personajes –sean hombres o mujeres– dogmáticos al extremo más por el ritual que por el mensaje evangélico (más forma que fondo), personajes que ocultan o toleran sus propios errores y los de la jerarquía, iconos que nunca faltan en la mayoría de las parroquias de este país. Angélica Aragón, la Sanjuanera, amante del párroco y madre de Amelia, tiene mucho oficio, actúa naturalmente y asume su papel de mujer abnegada pero también apasionada, sin embargo no será este su mejor trabajo artístico en la trayectoria de esta actriz. Reconocida es la actuación de Damián Alcázar como el padre Natalio en el momento al enfrentar a la jerarquía católica por seguir sus convicciones a costa aún de la ya mencionada Excomunión. El trabajo de Gael García reflejó falta de experiencia en actuaciones estelares, mostrando su actuación muy similar, acartonado, aún en los diferentes momentos críticos de la historia⁷.

La obra literaria *El crimen del padre Amaro*, como se comentó, trata un horizonte más amplio en lo que respecta a las problemáticas y el papel que juegan las instituciones sociales, una de ella es la religiosa, pero no la única en la conformación de ser de las sociedades.

La película, al centrar demasiado su atención a una relación carnal de hombre y mujer jóvenes, y con las escenas de erotismo y de espectacularidad en rituales religiosos, invita a una visión morbosa de la situación en cuestión, cabe señalar que en la novela, nunca se describen las escenas abiertamente eróticas que en la película sí se pueden ver. El escritor Eça de Queiroz fue muy sutil al sólo dar la pauta para ello, y cambiar fina e inmediatamente a otros momentos de la historia.

⁷ JOSÉ GONZÁLEZ, *El Periódico de Saltillo. El que tolera y oculta también tiene la culpa*, Saltillo, México, noviembre, 2002.

Algo similar sucede con las escenas en las que Dionisia toma la hostia, la guarda y se la da a su gato como alimento.

El crimen del padre Amaro, como obra literaria, genera en el receptor más conciencia y juicio crítico para reflexionar sobre el tema presentado, que la película en sí. El productor y el equipo adaptador de la obra tienen la libertad de hacer lo que deseen al respecto, sin embargo que tan cómodo, ético o profesional es modificar la historia en gran medida, y solo usar el nombre para atraer la atención de los medios o la sociedad, posiblemente sería mejor que crearan su propia historia.

Aún con la libertad que tiene el equipo de una producción cinematográfica para hacer el proceso de adaptación de una obra literaria al lenguaje cinematográfico, en *El crimen de padre Amaro*, por medio de estímulos evidencia mensajes muy específicos y predeterminados, y usando los nombres de los personajes principales de la obra literaria como gancho de atracción y modificando en gran medida la historia original; deja atrás la sutileza e invita directamente al receptor a la curiosidad, al morbo y a la condenación sin argumentos críticos sobre los temas mencionados; pretende sacar ventaja de los temas relevantes del momento (año 2004 en México, como son sacerdotes pederastas o con conflictos de índole sexual, o el origen y manejo de recursos económicos o materiales dentro de las instituciones sociales) para transformar una obra literaria en un espectáculo o escándalo con objetivos de mercadotecnia.

GERARDO SALVADOR GONZÁLEZ LARA

*Instituto Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey*

VIDAS SOBRE RUEDAS: EL MOVIMIENTO Y LA IDENTIDAD EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Como compañero de viaje de la narrativa de la llamada “Generación X”¹ que emerge en España durante los años 90, aparece un cine homólogo que reproduce en la pantalla el espectáculo de una juventud fracasada. Este cine enseña las vidas de jóvenes nihilistas, desenfrenados e indiferentes cuyas señas de identidad incluyen el alcohol, la toxicomanía, el rock-n-roll, el sexo pervertido y la violencia. Este retrato ha inspirado cierta controversia y resistencia crítica² y una recepción internacional que, como

¹ A pesar de ser un término problemático (véanse MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, “La generación X, Y y Z”, *Un polaco en la corte del Rey Juan Carlos*, Alfaguara, Madrid, 1996, pp. 360-386, GERMÁN GULLÓN, “La novela neorrealista de José Ángel Mañas en el panorama novelístico español”, *Historias del Kronen*, Destino, Barcelona, 1994, pp. v-xxxix, y JAMES ANNESLEY, *Blank fictions: Consumerism, culture, and the contemporary American novel*, St. Martin’s, New York, 1998) y cargado de bagaje cultural norteamericano (véanse SANTIAGO FOZHERNÁNDEZ, “¿Generación X? Spanish urban youth culture at the end of the century in Mañas’s/Armendáriz’s *Historias del Kronen*”, *Romance Studies*, 18, 2000, pp. 83-98 y JASON KLODT, *Sex, drugs, and self destruction: Reading decadence and identity in Spain’s youth narrative*, Diss. Michigan State University, Ann Arbor, 2003), se sigue usando “Generación X” como etiqueta para referirse tanto a los jóvenes españoles y su vida nocturna como a su producción cultural —novelas, cine, música y moda. Aunque ciertos críticos plantean conceptos alternativos, como “el neorrealismo” (Gullón), “la generación X, Y y Z” (Vázquez Montalbán), “la novela” o “literatura punk” (Mañas) y “novels of disaffection” (Klodt), hasta la fecha un término definitivo todavía está por decidirse. La mencionada narrativa consiste en una serie de novelas como *Historias del Kronen* (Destino, Barcelona, 1994), *Mensaka* (Destino, Barcelona, 1995), *Ciudad rayada* (Espasa, Madrid, 1998) y *Sonko 95. Autorretrato con negro de fondo* (Destino, Barcelona, 1999) de José Ángel Mañas; *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (Plaza y Janés, Barcelona, 1997) y *Beatriz y los cuerpos celestes* (Destino, Barcelona, 1998) de Lucía Etxebarria; *Héroes* (Plaza y Janés, Barcelona, 1993) y *La pistola de mi hermano* (Plaza y Janés, Barcelona, 1995) de Ray Loriga; *Okupada* (Alba, Barcelona, 1997) y *La muerte de Kurt Cobain* (Alba, Barcelona, 1997) de Care Santos; *Matando dinosaurios con tirachinas* (Destino, Barcelona, 1996) de Pedro Maestre; *Bar* (El Europeo & La Tripulación, Madrid, 1995) de Caimán Montalbán y *A dos ruedas* (Alfaguara, Madrid, 1996) de José Machado.

² Véanse JOSÉ MARÍA NAHARRO CALDERÓN, “El juvenismo espectacular”, *España Contemporánea*, 1 (1999), p. 19, y JOSÉ ANTONIO FORTES, “Del «realismo sucio» y otras imposturas en la novela española última”, *Ínsula*, 1996, núms.

afirma Jonathan Epstein, conceptualiza a la juventud misma como problema social, en vez de ser producto de sus circunstancias³. Este cine en lengua inglesa –por ejemplo, *Slacker*⁴, *Singles*⁵, *Clerks*⁶, *Reality Bites*⁷, *Kids*⁸, *Trainspotting*⁹ y *Requiem for a Dream*¹⁰– se caracteriza por una homogeneidad en que, según Lynnea Chapman King, estas películas “are often characterized as «conversation» films, in which the action and plot are subjugated to the ponderings and discussions between the characters, typically dealing with the confusion and apparent hopelessness of their young adult lives”¹¹.

En contraste con la película dialogada, el cine que aborda a los jóvenes españoles de la última década rebosa de energía y movimiento, como *La pistola de mi hermano*¹², *Nadie conoce a nadie*¹³ y dos películas cuyos guiones se basan en novelas de la tetralogía Kronen de José Ángel Mañas¹⁴. Precisamente *Historias del Kronen*¹⁵, del director Montxo Armendáriz, y

589/590, p. 27.

³ “Introduction: Generation X, youth culture, and identity”, en J. S. EPSTEIN (ed.), *Youth culture: Identity in a postmodern world*, Blackwell, Oxford, 1998, p. 3.

⁴ Dir. Richard Linklater, Criterion, 1991.

⁵ Dir. Cameron Crowe, Warner, 1992.

⁶ Dir. Kevin Smith, Miramax, 1994.

⁷ Dir. Ben Stiller, Universal, 1994.

⁸ Dir. Larry Clark, Vidmark/Trimark, 1995.

⁹ Dir. Danny Boyle, Miramax, 1996.

¹⁰ Dir. Darren Aronofsky, Artisan, 2000.

¹¹ Véanse sus trabajos “Generation X: Searching for an identity?”, *Post Script*, 19 (2000), pp. 14, 16 y “Gen X Films”, *Post Script*, 19 (2000), p. 5.

¹² Dir. Ray Loriga, United International, 1997.

¹³ Dir. Mateo Gil, Venevision, 1999.

¹⁴ Quizás el autor más reconocido del grupo de jóvenes novelistas, Mañas goza de un éxito impresionante. Su primera novela *Historias del Kronen* (1994) ha vendido más de 100,000 ejemplares (AMELIA CASTILLA, “José Ángel Mañas completa con *Sonko 95* su tetralogía sobre jóvenes de los 90”, *El País Digital*, 22 de octubre, 1999. <http://www.elpais.es/p/d/19991002/cultura/sonko.htm>. 23 octubre 1999) y en gran medida inicia y sirve de modelo para la narrativa joven de los años 90 en España. Además de *Historias del Kronen* y *Mensaka*, la tercera novela de Mañas, *Soy un escritor frustrado* (Espasa Calpe, Madrid, 1996), se estrenará este año en una producción francesa –*Je suis un écrivain raté* (EuraCorp, 2004)– dirigida por Patrick Bouchitey.

¹⁵ Dir. Montxo Armendáriz, perf. Juan Diego Botto y Jordi Mollá, Manga, 1995.

*Páginas de una Historia. Mensaka*¹⁶, de Salvador García Ruiz desarrollan una gramática visual de movimiento que representa las vidas aceleradas e inestables de los protagonistas. El movimiento frenético de estos jóvenes desestabiliza la identidad de modo que las distracciones de la marcha madrileña reemplacen las señas de identidad tradicionales. Y aunque *Historias del Kronen* y *Mensaka* marcan a la juventud española como problema, al considerar la inestabilidad del proyecto de identidad, estas películas no resultan tan transgresivas como mantiene la percepción popular.

La imagen de una juventud problematizada no es de sorprender considerando los problemas socio-económicos que los jóvenes experimentan durante la década de los años 90. Cristina Morenas Menor explica que “absence, negativity, and the lack of a utopian outlook define post-Olympic Spain”¹⁷, una perspectiva reflejada en el paro que alcanza hasta el 30%¹⁸, una crisis económica, el alcoholismo y la cultura de la litrona¹⁹ y crecientes tasas de drogadicción y SIDA que provocan reacciones de pesimismo, apatía y evasión entre los jóvenes²⁰. Entonces, en términos de causas y efectos, no se distingue claramente si la juventud es protagonista o víctima de tales problemas sociales²¹. También mientras que los jóvenes se quedan

¹⁶ Dir. Salvador García Ruiz, perf. Gustavo Salmerón, Tristán Ulloa, Adriá Collado y Laia Marull, New Yorker, 1998.

¹⁷ “Spectacle, trauma, and violence in contemporary Spain”, en B. JORDAN & R. MORGAN-TAMOSUNAS (eds.), *Contemporary Spanish cultural studies*, Oxford University Press, New York, 2000, p. 135.

¹⁸ JESÚS RODRÍGUEZ, “Generación X”, *El País Semanal*, 1 mayo 1994, p. 21.

¹⁹ JOHN HOOPER, *The new spaniards*, Penguin, London, 1995, p. 21.

²⁰ MARK ALLINSON, “The construction of youth in Spain in the 1980s and 1990s”, en BARRY JORDAN & RIKKI MORGAN-TAMOSUNAS (eds.), *Contemporary Spanish cultural studies*, p. 267.

²¹ Montxo Armendáriz se aprovecha de la popularidad de la novela al estrenar *Historias del Kronen* sólo un año después de la publicación de la novela. Pero la versión filmica carece del sexismo y la violencia abrumadora de la novela, que da la impresión de “young people just out for a good time” (S. FOUZ-HERNÁNDEZ, art. cit., p. 90). Significativamente, el guión cambia el año en que toma lugar *Historias del Kronen* a 1994, dos años después del año que plantea la novela. Así enseñar la degeneración de la vida nocturna urbana, la novela implícitamente critica la fachada propagandística del 92 que España vende a la comunidad internacional con los juegos olímpicos en Barcelona, la Expo en Sevilla, la designación de Madrid como capital de cultura europea, el quinto centenario del “encuentro” en las Américas, la reconstrucción de la estación Atocha y el estreno del tren AVE. Estos proyectos de modernidad llevan consigo precios que, como sugiere TONY MORGAN, debilita la economía de los años 90

perpetuamente en casa de los padres por razones económicas, en *Historias del Kronen* y *Mensaka* los padres, para sacar en adelante las carreras, están fuera de casa y ausentes de las vidas de sus hijos. En estas películas, en vez de criar a sus hijos, los padres desempeñan el papel de cajeros automáticos para ellos. Esta falta de presencia paternal les provee a los hijos una libertad absoluta de acción (de hacer lo que quieran) y de movimiento (de usar el dinero y el coche de los padres).

Es precisamente con el coche que *Historias del Kronen* establece una estética de movimiento sin frenos. Las primeras tomas de la película en gran plano general son panoramas aéreos del tráfico circulando por Madrid al anochecer, acompañadas de sonidos de tránsito (motos, bocinas, aviones y el ritmo de trenes pasando por las vías). Carlos, Roberto, Manolo y Pedro reproducen este ritmo pasando la madrugada recorriendo la ciudad en su coche²². Las tomas marcan a Carlos como transeúnte: constantemente está andando por las calles, entrando y saliendo de bares, conduciendo coches y, aun en casa, yendo de habitación en habitación. Los planos generales cortos dan la impresión que Carlos siempre está en camino a un sitio pero, por la brevedad de las escenas en los bares o en casa, sugieren que realmente pasa poco tiempo allí. Para seguirlo, la cinematografía no suele usar el travelling sino el panear; la cámara queda inmóvil con el efecto de enfatizar la prisa que Carlos tiene y la distancia que atraviesa por el espacio filmico. Y por momentos, *Historias del Kronen* enseña la estética de movimiento desde la perspectiva de los protagonistas mismos: primero Carlos y luego Roberto sujetan la cámara de video para filmar la fiesta de Pedro, y así la película adopta el plano subjetivo, una técnica que demuestra el movimiento caótico y la inestabilidad que ellos experimentan cuando bailan literalmente hasta caerse. En *Mensaka*, además de las vueltas que da el mensajero David por Madrid en la moto, la banda sonora respalda el movimiento físico de los personajes con canciones como “Nunca más”, “Aquí no podemos hacerlo” y “1.000 kilómetros”; establecen un compás que refleja la marcha acelerada de las vidas de los personajes.

(“1992: Memories and modernities”, en B. JORDAN & R. MORGAN-TAMOSUNAS, ed., *Contemporary Spanish cultural studies*, p. 65). Así cambiar el año a 1994 le quita el contexto que desmitifica la España socialista y consumerista de la película y, por eso, Santiago Fouz-Hernández se refiere a la película como una versión descafeinada de la novela (p. 90).

²² La marcha nocturna incesante se manifiesta a lo largo de la tetralogía Kronen. En *Sonko 95. Autorretrato con negro de fondo*, por ejemplo, José dice que durante un fin de semana “hemos recorrido trescientos kilómetros sin salir de Madrid, de discoteca en discoteca, de casa de uno a casa de otro” (p. 34).

Y en *Historias del Kronen*, el concierto punk de Los Peces Folladores (que interpretan la canción “No hay sitio para ti”) provoca el “moshing”, el baile de saltar al azar con el propósito de chocarse contra otros.

Entonces, estas películas presentan a una juventud inquieta y saltarina, cuyo movimiento propone un discurso de identidad. El modernismo conceptualiza la identidad como viaje, o “la vida como peregrinaje” según Zygmunt Bauman²³, un proyecto a largo plazo para encontrarse y definirse. A lo largo del camino de la vida, el individuo adquiere las herramientas con las que construiría la identidad, como el auto-conocimiento, la memoria, la fe, el hogar, el empleo, la familia y la comunidad, que complementan las facetas de la identidad moderna, como la racionalidad, el compromiso y la responsabilidad²⁴. En contraste, *Historias del Kronen* y *Mensaka* rechazan la metanarrativa de un peregrinaje y por eso las señas de identidad del individuo salen al azar. Lo que le apetece hacer se convierte en lo que es el individuo. Carlos y Roberto, por ejemplo, “hacen el suicida”: conducen en dirección contraria por una calle de sentido único, arriesgándose la vida simplemente porque la oportunidad se les presenta. Entonces en vez de un peregrinaje, el movimiento de estos jóvenes españoles reconceptualiza las identidades como flexibles para aprovecharse del momento. Reflejando las teorías de Jean Lyotard²⁵ y Linda Hutcheon²⁶, las identidades posmodernas rechazan la perseverancia y se hacen dinámicas, fragmentadas y desechables de modo que la estabilidad de una identidad esté reemplazada por el gozo instantáneo. En *Mensaka*, por ejemplo, Fran va abandonando y reestableciendo su relación con Natalia para satisfacer sus caprichos sexuales. Él explica que “necesito follar con muchas. Quiero a Natalia un montón, pero no quiero cerrarme a la vida”. A la vez en *Historias del Kronen*, la camiseta de Miguel promociona la “Universidad del Vicio”, y ciertamente los vicios reemplazan las identidades de Carlos, Roberto y Manolo con lo efímero: el alcohol, las drogas, el sexo, la música y los riesgos. Así la identidad se convierte en mera distracción.

²³ “From pilgrim to tourist. Or a short history of identity”, en STUART HALL & PAUL DE GAY (eds.), *Questions of cultural identity*, Sage, London, 1996, p. 21.

²⁴ DOUGLAS KELLNER, “Popular culture and constructing Postmodern identities”, en SCOTT LASCH & JONATHAN FRIEDMAN (eds.), *Modernity and identity*, Blackwell, Cambridge, MA, 1992, p. 174.

²⁵ *The Postmodern condition: A report on knowledge*, Manchester University Press, Manchester, 1984.

²⁶ *A poetics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1988.

El hedonismo en estas películas destaca la imagen de los “jóvenes como problema”, pero a la vez la desestabilización de identidad cuestiona la percepción popular de ellos como rebeldes, como opina Ángel Fernández-Santos²⁷. O sea ¿es que su escapismo realmente desafía las estructuras tradicionales (la familia, las leyes, la moralidad cristiana, la comunidad)? En la escena del puente en *Historias del Kronen*, por ejemplo, dos jóvenes se suspenden de un puente sobre una carretera llena de tráfico pasando a alta velocidad. Se utilizaba esta imagen –de jóvenes que se someten a riesgos extremos– en carteles para promocionar la película y también aparece en la portada del video/DVD. Por cierto, Carlos le explica a su padre que esta búsqueda de peligros es para “jugarnos la vida, lo único que nos dejáis hacer”. Igualmente, Miguel se queja, “Vaya mierda de Europa. Prohibido esto, prohibido aquello. Lo van a prohibir hasta hacer las pajas”. Pero es hiperbólico pretender que la generación de los padres limita sus libertades porque en este cine los jóvenes hacen lo que les da la gana: toman drogas, conducen como kamikazes y tienen sexo con múltiples compañeras (Carlos aun intenta un ligue incestuoso con su hermana). Además, son el padre y su dinero los que salvan a Carlos y Pedro; después del incidente en el puente, el padre paga la multa que los libera de la custodia de la policía. También, Carlos, Roberto y Pedro no tienen que currar por el dinero que usan para comprar las cervezas o pillar las drogas. Carlos aun admite, “Mamá, sabes si necesito dinero, te lo pido”. Las pesetas, los coches, la ropa y las casas con piscinas –todos proveídos por los padres– muestran la dependencia económica que los jóvenes tienen en las familias. Y mientras comen la sopa boba, estos pijos no son tan insurrectos como parecen. En *Mensaka*, los rockeros –símbolos por excelencia de la rebeldía– Fran y Javi son de familia privilegiada y adinerada, y consiguen el éxito económico sólo al vender su identidad rebelde y sus principios. Por ser el más fotogénico del grupo, el manager Ramón y la casa de discos aderezan a Fran para el estrellato y por eso transforman su música desde el grunge contracorriente hasta la vacía imagen del pop superficial. Y Javi recibe un trabajo cómodo pero aburrido (conseguido por su padre) en una corporación que exige que este rockero se vista formalmente y mantenga un corte de pelo conservador. Así la

²⁷ “Una película ejemplar”, *El País*, 30 abril 1995, p. 31.

rebelión de Fran y Javi se convierte en banalidad y anonimato, respectivamente²⁸.

Así que las imágenes de dos chicos suspendidos del puente y los rockeros —lo de arriesgar la vida y vivir al tope— quedan ridiculizadas en que *Historias del Kronen* y *Mensaka* desenmascaran la transgresión como superficial. En *Mensaka*, el grupo de rock se entrega a las multinacionales que se aprovechan de la energía de los jóvenes, compran su identidad y luego venden su “rebelión” a los 40 Principales. Según Ramón, el plan es convertirlos en “los nuevos Joaquín Sabina” y convertir su arte en mercancía con la etiqueta de “los nuevos poetas urbanos”. Asimismo este éxito lleva un precio, en que Fran y Javi se deshacen de las relaciones que les proveen las señas de identidad. Esta ruptura entre compañeros se manifiesta en *Mensaka* cuando Javi se retrocede de la ventana, se hace espectador de la brutalidad y niega a intervenir cuando los tres chicos atacan a David con bates de béisbol. Similarmente en *Historias del Kronen*, el padre de Carlos observa que “los pueblos se acercan cada vez más, las personas en cambio...”. Así como casi todos los personajes quedan solos y abandonados, *Mensaka* y *Historias del Kronen* lamentan la falta de lealtad y la desintegración de amistades y familias²⁹. Por ejemplo, cuando Roberto le pregunta a Carlos si ellos son amigos, éste responde, “Amistad no existe, Roberto. Amistad es de débiles. Los fuertes no necesitamos a nadie”.

La desintegración de las relaciones revela los fines moralizantes de *Historias del Kronen* y *Mensaka*. Al destacar las pérdidas que estos personajes sufren, estas películas plantean un mensaje tradicional en que los jóvenes tienen que enfrentarse con las consecuencias de su comportamiento y luego

²⁸ En contraste, el mensaka David —de clase obrera y el único en la película que tiene que trabajar para ganarse la vida— sigue siendo mensajero. Después de la ruptura de Séptima Invasión, es el único que mantiene la relación de antes (aunque es comprometida por la infidelidad de Bea), el único que no se vende para tener éxito y, más que nada, el único parece estar contento con una relación íntima (esto se sugiere con el beso prolongado con Bea en la conclusión de la película).

²⁹ *Historias del Kronen* y *Mensaka* sugieren que la familia —por su ausencia y pasividad— comparten la culpa por el hedonismo de los jóvenes. Las padres siguen pasivos mientras Carlos se aprovecha de ellos y trata la casa como si fuera un hotel. Su madre asume parte de la culpa cuando pregunta, “¿Qué hemos hecho mal? ¿En qué nos hemos equivocado?”. Además la falta de comunicación se muestra durante las cenas familiares cuando la televisión siempre está puesta y las noticias del Telediario reemplazan el diálogo. Esta falta de relaciones profundas contribuye a la “emotional deficiency” de Carlos y provoca su miedo de relaciones y obligaciones (FOUZ-HERNÁNDEZ, art. cit., p. 88).

tendrán la posibilidad de madurarse. Aunque Carlos declara que “mañana no existe” y por eso sus acciones no tienen consecuencias, *Historias del Kronen* insiste en que hay redención para Carlos y que es un personaje trascendente porque está dispuesto a enseñar el video que documenta su culpabilidad en la muerte de Pedro³⁰. Aunque hay interpretaciones alternativas –puede ser un juego o el sadomasoquismo por parte de Carlos³¹– este cambio repentino en Carlos puede mostrar el mensaje no tan sutil de esta película.

Sin embargo, vista por la óptica de la identidad, la conclusión de *Historias del Kronen* todavía es ambigua. El cambio en Carlos enseña una identidad posmoderna y desechable. Y aunque parece que Carlos sí quiere aceptar responsabilidad, definitivamente no lo hace. La película termina sin resolver la lucha entre Carlos y Roberto, sin mostrar quién poseerá para poseer el video. ¿Confesarán o se callarán? ¿Estarán dispuestos a madurarse o no? Es decir, el cambio tan rápido y en gran parte imprevisto encaja con la identidad inestable y flexible de Carlos. Por la conclusión de la película, no hay manera de saber si es sincero o no. Además considerando sus numerosas mentiras y peripecias, ¿cómo es que el espectador podría confiar en lo que dice o hace Carlos? Efectivamente la identidad ya no cuenta con una brújula interna de valores, morales y creencias. Más bien, como explica Madan Sarup, la identidad es relacional, cambia según los estímulos externos y aun puede metamorfosear

³⁰ ¿Será Carlos capaz de este cambio o será mala caracterización? Aunque ha llorado al enterarse de la muerte de su abuelo, Carlos no se deja expresar las emociones en el entierro; él declara que el abuelo “estaba muriendo, se murió y punto”. Tampoco admite la culpa que tiene por el dinero que ha robado, que resulta en la despedida de la criada. Por la acumulación de estas transgresiones es posible –pero no probable– que la muerte de Pedro sea el colmo y que Carlos esté listo a madurarse. Pero por otra parte, puede ser que Carlos realmente no tiene opción. Pedro está muerto y eventualmente Carlos tendrá que explicar su papel en lo sucedido. Y aunque es Roberto, en un reverso de papeles, quien quiere borrar la cinta y evitar las consecuencias, Carlos razona correctamente que “no serviría de nada”. Por eso la cuestión más importante es si Carlos voluntariamente aceptará su castigo, una cuestión que la película niega a resolver. No obstante, el querer aceptar las consecuencias por sus acciones no cabe bien con la caracterización de Carlos establecida a lo largo de *Historias del Kronen*.

³¹ FOUZ-HERNÁNDEZ, art. cit., pp. 94, 95.

espontáneamente³². Entonces *Historias del Kronen* moraliza por medio de la voz del abuelo de Carlos:

¿Qué va a ser de vosotros? La gente no tiene principios ni palabra. Hoy dice blanco y mañana negro, según le conviene... nadie sabe contra lo que lucha. Antes había fascistas, comunistas, liberales... Sabías contra quien luchabas. Tenías tu sitio³³. Pero ahora ¿contra qué se lucha? ¡Contra nada, Carlos! Contra nada. Esto es lo más terrible.

No obstante, la falta de conclusión en la película debilita su moralismo: *Historias del Kronen* predica lo que la juventud deba hacer (según al discurso del abuelo, “La mentira es el desastre... Tienes que mantener tu palabra, Carlos. Si no, estamos perdidos, perdidos”) sin comprometerse a mostrar a un personaje que realmente lo hace. Así *Historias del Kronen* refleja la imagen popular de los jóvenes españoles –la juventud como problema– en que cae en la misma ambigüedad moral que sus personajes.

En conclusión, los jóvenes en *Historias del Kronen* y *Mensaka* manifiestan una identidad inestable con su movimiento, la que está reemplazada por la próxima copa, la próxima droga o el próximo polvo. Así que en su movimiento incesante pues no todo va sobre ruedas. Estas películas se empeñan en enseñar lo que la juventud pierde sin dirección, sin valores, sin familia y sin conexión con el pasado. En un contexto más amplio, este cine presenta una imagen de los jóvenes españoles que subvierte la percepción de trasgresión. Pero paradójicamente, al poner en tela de juicio a los jóvenes, la conclusión problemática de *Historias del Kronen* debilita su propio moralismo. Y a la vez que *Mensaka* critica el proceso en que la rebelión juvenil se transforma en producto, la película marca a la juventud como problema social para sus propios fines didácticos.

JASON E. KLODT

Universidad de Mississippi

³² MADAN SARUP, *Identity, culture, and the Postmodern world*, University of Georgia, Athens, 1996, p. 14.

³³ Este comentario contrasta con la canción que Los Peces Folladores gritan a la muchedumbre de jóvenes en el club: “No hay sitio para ti”.

EL RINCÓN DE LAS VÍRGENES: UNA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LOS CUENTOS DE JUAN RULFO

Debemos a Jorge Ayala Blanco uno de los primeros registros de las cintas cinematográficas producidas en torno a la obra literaria de Juan Rulfo, escritor cumbre de la literatura mexicana del siglo xx. En un listado que incluyó como apéndice en la edición de *El gallo de oro y otros textos para cine*, este crítico e investigador del cine nacional dio cabal cuenta de títulos, productores, directores, actores, de cada una de las adaptaciones realizadas entre 1955 y 1988, tanto de los cuentos como de las novelas del autor jalisciense¹. Gabriela Yanes Gómez, por su parte, en un anexo a su libro *Juan Rulfo y el cine*, informó de la filmografía y la videografía en torno a Rulfo, abarcando, hasta 1993, un total de treinta y siete títulos².

Con respecto a estudios panorámicos acerca de esas adaptaciones cinematográficas, es poco lo que aún tenemos. Gabriela Yanes efectuó un primer trabajo en esa dirección, que resulta útil para acercarnos al cine producido en torno al escritor jalisciense. En él comentó las dos versiones de la novela de Rulfo, *Pedro Páramo*, de Carlos Velo, 1966, y *Pedro Páramo (el hombre de la Media Luna)*, de José Bolaños, 1976, así como las versiones de los cuentos “Talpa”, tanto la dirigida por Alfredo B. Crevenna en 1955, como la que dirigió Gastón T. Melo en 1982, *El rincón de las vírgenes*, dirigida por Alberto Isaac en 1972, *El hombre*, de 1978, cuyo director fue José Luis Serrato, *Tras el horizonte*, de 1984, y *Los Confines*, de 1988, ambas de Mitl Valdez. Analizó además las versiones de la segunda novela—o guión para cine— de Rulfo, *El gallo de oro* (Roberto Gavaldón, 1964, y Alfredo Ripstein, 1985), y los trabajos de Rubén Gámez (*La fórmula secreta*, *Los murmullos y Tequila*).

Como lo indica Yanes, el conjunto de las realizaciones cinematográficas efectuadas a propósito de la obra de Rulfo es “heterogéneo tanto en género como en calidad”, predominando el traslado de la anécdota literaria al lenguaje cinematográfico y no la creación de obras que sean válidas en sí mismas, a partir de la narrativa que fue su motivación. Escribe: “La

¹ JUAN RULFO, *El gallo de oro y otros textos para cine*, pres. y notas de Jorge Ayala Blanco, Era, México, 1980, pp. 129-136.

² GABRIELA YANES GÓMEZ, *Juan Rulfo y el cine*, Universidad de Guadalajara-Instituto Mexicano de Cinematografía-Universidad de Colima, Guadalajara, 1996.

mayoría de las adaptaciones de la obra de Juan Rulfo se han limitado a traspasar anécdotas al lenguaje cinematográfico y sólo unas pocas han creado obras nuevas, cercanas al espíritu de la novela y los cuentos del autor jalisciense” (p. 12). Es decir, no ha sido un logro general de la cinematografía en torno a la obra de Rulfo el ir más allá de la ilustración de ésta, de su montaje en imágenes visuales.

Nelson Carro, en artículo publicado en 1988, coincidió con Gabriela Yanes respecto de la escasa fortuna alcanzada por los adaptadores de la narrativa de Rulfo. Dijo: “La mayor parte de las adaptaciones traicionaron el universo rulfiano, degradando las imágenes oníricas y las historias misteriosas al terreno del melodrama, a las situaciones exóticas y a los personajes pintorescos”. En cambio, opinó que en la película *Los Confines*, en la que “casi literalmente” fueron seguidos los relatos de Rulfo (un fragmento de *Pedro Páramo*, “Diles que no me maten” y “Talpa”), el director consiguió una “recreación de atmósferas y ambientes” que “aproxima los relatos de Valdez a los originales rulfianos”³.

Para Nelson Carro, los textos de Rulfo habían sido tomados por el cine mexicano sin que éste dejara atrás sus esquemas tradicionales, los que “los negaban de antemano”, por lo que “en el mejor de los casos, las adaptaciones eran ilustraciones engañosas de una obra siempre menos complaciente y más rigurosa” (p. 26).

Un estudio reciente sobre *Pedro Páramo* y sus adaptaciones cinematográficas es el de Laura Adriana González Eguiarte, *Presencia del lenguaje cinematográfico en Pedro Páramo, de Juan Rulfo, como una estrategia de obra abierta*, presentado como tesis de licenciatura en la UNAM⁴. En él, la autora comenta las versiones de la novela realizadas por Carlos Velo y por José Bolaños, concluyendo que en ambos casos se trata de “fracasos en sus aproximaciones a la novela de Rulfo” (p. 134). La buena adaptación, afirma González Eguiarte, debe proponer “algo por sí misma, debe partir de una interpretación de la obra y su recreación”. Centradas en la anécdota, estas cintas —dice— “se mantienen en un plano meramente superficial” (*id.*).

Vayamos a *El rincón de las vírgenes*, que combina los cuentos “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”, pertenecientes al volumen *El llano en llamas*.

³ NELSON CARRO, “Juan Rulfo y el cine: una relación tormentosa. A propósito del próximo estreno de *Los Confines*”, *Los Universitarios*, nueva época, junio de 1988, núm. 28, p. 27.

⁴ LAURA ADRIANA GONZÁLEZ EGUIARTE, *Presencia del lenguaje cinematográfico en “Pedro Páramo”, de Juan Rulfo, como una estrategia de obra abierta*, tesis, UNAM, México, 2002.

No fue positivo el comentario que *El rincón de las vírgenes* mereció al autor de *La búsqueda del cine mexicano*, para quien hay en ella un “velado desahogo sexista”, por las escenas pintorescas del curandero que profesionaliza el ingenio para obtener placer de las doncellas que congrega a su alrededor en busca de santidad. “Teórica sátira al fanatismo” y “sketch para carpa vergonzante” son las expresiones con que Ayala Blanco se refiere a esta película, de gran difusión en las salas cinematográficas, en su momento⁵. En cambio, Gabriela Yanes le encontró elementos positivos. Dijo que “quizás el mayor acierto” era la elección de Emilio el Indio Fernández y de Alfonso Arau para personificar al Niño Anacleto y a Lucas Lucatero, respectivamente⁶. Y frente a la opinión de Ayala Blanco en el sentido de que la película se había estructurado estirando la anécdota, Yanes habló de la habilidad que supuso tal alargamiento, concluyendo que “sin traicionar el texto literario, el director de *El rincón de las vírgenes* se tomó libertades que hicieron que la película quedara debidamente prolongada para el tiempo estándar de proyección” (*id.*).

Juan Rulfo (1917-1986) publicó en 1953 un volumen de cuentos, *El llano en llamas*, en la mayoría de los cuales figuraban como protagonistas los habitantes de pueblos de sur de Jalisco, según se desprende de las alusiones a lugares geográficos que encontramos en ellos: mención a El Llano en “Nos han dado la tierra”, referencia a Ayutla en “Es que somos muy pobres”, a Zapotlán en “La Cuesta de las Comadres”, etcétera.

Los cuentos de *El llano en llamas* son relatos de antihéroes, radiografías de la abismal condición humana, con personajes campesinos, aldeanos. Pero en ellos no se retrata la realidad, sino que se le re-crea, a través de mecanismos diferentes a los seguidos por la narrativa en uso: el monólogo interior, la recordación minuciosa, la oralidad.

En *El llano en llamas*, Rulfo se mostró como uno de los mejores cuentistas mexicanos del momento, como un narrador de avanzada. Y, en efecto, lo era, junto con otro jalisciense, también sureño, Juan José Arreola. Prevalecía entre los demás cuentistas, con notables excepciones, como José Revueltas, Francisco Tario y Carlos Fuentes, el concepto tradicional de reproducir hechos constatables en la realidad, no de imaginarlos.

En “Anacleto Morones”, Lucas Lucatero cuenta la vida del curandero del mismo nombre, cuya canonización es promovida por un grupo de

⁵ JORGE AYALA BLANCO, *La búsqueda del cine mexicano*, Posada, México, 1986, pp. 389-390.

⁶ GABRIELA YANES GÓMEZ, *op. cit.*, p. 26.

mujeres pertenecientes a la Congregación del Niño Anacleto. Los datos sobre la vida de éste aparecen en el cuento a lo largo de los diálogos y de los recuerdos del narrador, a propósito de que, a la vez, recuerda su encuentro con las congregantes.

Los hechos narrados aluden a una realidad que la ignorancia y el fanatismo hicieron frecuente en el campo y en los pueblos del interior del país. Recuérdese cómo en la tercera década del siglo XX existió en un pueblo de Nuevo León el Niño Fidencio, cuya fama como curandero llegó a casi toda la república.

El planteamiento discursivo del relato supone la existencia de un interlocutor a quien el narrador platica los acontecimientos y le confiesa su punto de vista y sus acciones, pero ese interlocutor queda oculto.

Por confesión de Lucas Lucatero, sabemos que él mismo, compañero y beneficiario de las estafas de Anacleto Morones, le ha dado muerte y lo ha sepultado en el corral de su casa, algo que las congresistas no se imaginan, lo que constituye uno de los elementos clave del relato como obra literaria.

“Anacleto Morones” tiene vivacidad, diálogos frescos y diversos planos narrativos: el recuerdo dentro del recuerdo. En él resultan notables la recreación del habla popular y la caracterización de los personajes.

“El día del derrumbe” es una conversación acerca de un terremoto en la región sur de Jalisco. En el inicio aparece directamente un elemento del diálogo, sin que haya narrador omnisciente que presente la escena o nos ponga en antecedentes de lo que vamos a leer. Es una reconstrucción de hechos lejanos en el tiempo, en el marco del diálogo entre dos personas que poseen una memoria prodigiosa. En el cuento destaca el cuadro referente a la visita del gobernador del estado, verdadera exhibición de la demagogia.

Con esta materia prima, Alberto Isaac construyó en *El rincón de las vírgenes*⁷ una cinta cuyos resultados han sido vistos de diferente manera, como observamos en los comentarios de Ayala Blanco y de Gabriela Yanes.

En cierta medida, Isaac cayó en la trampa al leer a Rulfo. Creyó que en sus relatos lo que había era sólo lo evidente, las historias pueblerinas, de hombres y mujeres de aldea. Vio en “Anacleto Morones” la historia, pero no la técnica narrativa, ese recordar portentoso que trae al plano de la escritura la reconstrucción de personajes y realidades. Y halló en “El

⁷ *El rincón de las vírgenes*, Dirección: Alberto Isaac, Argumento y guión: Alberto Isaac, basado en “Anacleto Morones” y “El día del derrumbe”, de Juan Rulfo, Estudios Churubusco Azteca, México, 1972.

día del derrumbe” más las escenas familiares a la gente del sur de Jalisco, en el que son frecuentes los temblores de tierra, que el discurrir de una memoria extraordinaria. Ciertamente, como señala Nelson Carro, el esquema del cine mexicano tradicional no había abonado el terreno para que un trabajo de adaptación cinematográfica de la obra de Rulfo dejara de centrarse en la anécdota.

Isaac consiguió una buena ilustración, un buen montaje, de escenas descritas por los narradores que aparecen en esos cuentos, como el cuadro en el que vemos al gobernador comer chilayo y pronunciar su discurso. También creo que no se puede negar que en su cinta se conserva la crítica al fanatismo y a la ignorancia en que las estructuras de poder político y religioso han sumido a la gente de los pueblos por tantos siglos. Incluso, a diferencia del cuento, en la película esta crítica aparece de manera explícita, cuando Lucas Lucatero dice a Pancha Fregoso que el cura de Comala permitió que se le pusiera un altar al Niño Anacleto para tener conformes a las beatas de la Congregación, “su mejor clientela”.

Tiene razón Ayala Blanco al afirmar que *El rincón de las vírgenes* es una cinta con la sexualidad machista como principal exhibición. El curandero ejerce su sexualidad con las mujeres crédulas que lo veneran; el presidente municipal de Comala, con su esposa y con su querida; Anacleto, además, con Leona, a la que luego regala a su ayudante. Y en ese gusto por tejer relatos de sábanas pueblerinas, Isaac incorpora una historia de ungüentos que devuelven la potencia masculina.

Un atractivo de la cinta lo es sin duda el protagonista, Emilio el *Indio* Fernández, aunque para el año de esta película estaba ya en franca decadencia, y era desde tiempo atrás una imitación de sí mismo. El *Indio* Fernández logra darnos una imagen creíble del barillero y santero de aldeas que un día se harta de la pobreza y se transforma en falso exorcista para mejorar su condición económica. Si nos preguntamos por el carácter popular del personaje, por lo verosímil que resulta el que un estafador astuto se haga rápidamente de ávida clientela, nuestra respuesta será positiva. Digamos que el *Indio* Fernández dio el tipo. Para Gabriela Yanes, la elección de este artista, como la de Arau para representar a Lucas Lucatero, fue acertada.

Otro atractivo lo constituye Rosalba Brambila, más que por el desempeño de su papel, por las tomas fotográficas que la muestran desnuda dentro del agua, sin duda novedosas en el cine mexicano de principios de los años setenta, en el que el desnudo femenino aún era un tabú.

De no menor interés resulta la participación de Carmen Salinas, que encarna a Pancha Fregoso, la mujer que termina quedándose en el lecho

con Lucas Lucatero hasta el día siguiente, con la intención de convencerlo de que vaya al curato de Comala a testimoniar los milagros de Anacleto. En la película, esta actriz representa bien a una de esas mujeres, las de la Congregación del Niño Anacleto, para las que Ayala Blanco no escatima frases de desprecio: “fanáticas ajadas”, “jamonas hipócritas”.

La combinación de los dos relatos de Rulfo fue resuelta por Isaac de una manera ingeniosa. Puso a la hija de Melesio Terrones, el presidente de Comala, como una de las personas que reciben del Niño Anacleto la curación de su parálisis, sección de los “milagros” en los que era especialista Anacleto, dando pie así a la relación entre el curandero y el presidente municipal, que ingresa a la Congregación. Además, entre los elementos que no están en el relato, se introduce en la cinta la boda religiosa de Lucas y Leona, realizada un 24 de junio, “el mero día del temblor grande”, abriéndose así el campo para entrar de lleno a “El día del derrumbe”, versión Alberto Isaac. Es confusa esa fecha del 24 de junio, pues en la película dice el presidente municipal que se preparaban para las fiestas de febrero cuando empezaron los temblores. En el relato, el temblor ocurre en el mes de septiembre:

Esto pasó en septiembre. No en el septiembre de este año sino en el del año pasado. ¿O fue en el antepasado, Melitón?

—No, fue el pasado.

—Sí, si yo me acordaba bien. Fue en septiembre del año pasado, por el día veintiuno. Óyeme, Melitón, ¿no fue el veintiuno de septiembre el mero día del temblor?⁸

Además de ingeniosa, podemos calificar *El rincón de las vírgenes* como una adaptación ampliada de esos dos cuentos de Rulfo, sobre todo de “Anacleto Morones”. Adaptación, porque como hilo conductor de buena parte de la cinta está lo narrado en él. Ampliada, porque se incorporaron en la película elementos que no se encuentran en el relato, como los antecedentes de Lucas Lucatero, explicador de películas mudas.

Isaac aportó datos que no se encuentran en el cuento, pero que no se oponen al contenido de éste, como el nombre de la supuesta hija de Anacleto, Leona Morones.

Respecto de la fidelidad a los cuentos adaptados, podemos decir que el sentido de la anécdota se mantuvo, y que en gran parte fueron seguidas las escenas centrales de los argumentos de Rulfo. A través de recursos como

⁸ JUAN RULFO, “El día del derrumbe”, en *El llano en llamas*, F.C.E., México, 1986, p. 175.

el *fashblack*, la voz en *off*, el tiempo subjetivo, la historia del curandero y el episodio del temblor llegaron a los espectadores, en esencia, como se encuentran en *El llano en llamas*. Hubo algunos cambios en la cinta respecto de lugares y de nombres de personas, sin que fuesen determinantes para modificar la anécdota. Comala sustituyó a Amula; Melesio Terrones, y no Rogaciano, es en la película el nombre del presidente municipal, y Artemio figura en lugar de Edelmiro, el boticario.

Isaac captó el carácter popular, más bien campesino, de los temas de Rulfo, y lo enfatizó en su cinta, con las locaciones, los cantos religiosos y las tomas en *close up* de objetos pertenecientes a la vida campirana de la región de Colima, como los guajes y los jarritos con ponche.

El director de esta película tomó las anécdotas de los relatos y las trasladó a su largometraje, relacionándolos. Ciertamente, el que Rulfo los haya escrito con carácter autónomo no excluye para el lector la posibilidad de establecer su vinculación. Unir “Anacleto Morones” con “El día del derrumbe” fue una idea novedosa, no carente de ingenio, razón que, junto con las ya señaladas, me inclina a pensar en *El rincón de las vírgenes* como una re-creación cinematográfica.

La película dirigida por Alberto Isaac representó un trabajo de adaptación, por momentos más cercano a la ilustración de la obra que a su reinterpretación, pero también con elementos que llevaron los textos fuente a otra realidad. Siguiendo los conceptos del cine mexicano que tenía a la provincia como tema, este director logró una cinta que hizo llegar a un amplio público dos de las anécdotas presentadas por Rulfo en su volumen de cuentos. Ése es su mérito.

SERGIO LÓPEZ MENA

Universidad Nacional Autónoma de México

DEL TEXTO AL CONTEXTO:
LOS LENGUAJES DE *GUANTANAMERA* DE
TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA COMO REFLEJO DE LA CRISIS
ECONÓMICA EN LA CUBA DE LOS AÑOS 90

La última obra cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea, *Guantanamera*, de 1995, nos muestra ya una Cuba diferente a la de sus películas anteriores: film-documento fiel reflejo de la situación económica de principios de la década de los años 90. En el presente trabajo estudiaremos a través de los personajes, sus diálogos y la evolución de la trama, uno de los períodos más duros de la historia de la Cuba contemporánea, la del Período Especial en tiempos de paz.

El muro de Berlín se cae el 9 de noviembre de 1989, el año en el que Mijail Gorbachov y George Bush declaran en Malta el final de la Guerra Fría. Las consecuencias son evidentes: el 31 de agosto de 1990 el periódico *Granma*, órgano del partido comunista de Cuba anuncia el Período Especial en tiempo de paz y el Comandante en Jefe Fidel Castro Ruz lo anunciará el 28 de septiembre de 1990 ante los miembros de los Comités de Defensa de la Revolución reunidos en el teatro Carlos Marx de Miramar en la capital habanera. Este período ponía en práctica lo diseñado por el ministro de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), Raúl Castro, en 1979, el Período Especial en tiempos de guerra, en caso de invasión de los Estados Unidos a Cuba. En 1990 el país consumía 15 000 000 de toneladas de crudo y producía únicamente un millón. Aparece la entonces tan temida “opción cero”, situación extrema de este período:

No se descartaba la posibilidad de tener que recurrir a la “opción cero”: la adopción de una autarquía económica total y la reducción de todos los servicios del Estado, hasta el punto de proponer que todas las intervenciones quirúrgicas se hicieran sólo con anestesia local y que los tanques funcionasen con gasógeno. La caída del bloque socialista representó que Cuba perdiera el 85% de su comercio exterior y en cuatro años (1989-1993) un 80% de su capacidad de compra y que la isla se quedara más aislada que nunca¹.

¹ MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Y Dios entró en La Habana*, El País-Aguilar, Madrid, 1998, p. 167.

Desde el principio de *Guantanamera* escuchamos la voz en *off* de T.G.A.: “Esto no es inventao. Esto ocurrió de verdad”, junto a la réplica de Juan Carlos Tabío: “No jodas chico, je, je, je...”

Los versos sencillos de José Martí son sustituidos en el tema musical *Guantanamera* por unos versos que nos anticipan las características del relato:

Yoyita vieja cantante en Guantánamo nació/ Yoyita vieja cantante que
en Guantánamo nació/ a Guantánamo volvió a un homenaje elegante/
Desde el lejano pasado fue a buscar una ilusión/ Desde el lejano pasado
ella fue a buscar una ilusión/ le trajo la conmoción a su corazón
cansado².

A través de los personajes, del contexto, del viaje —pues se trata de una *road movie*, película de la carretera—, de la historia y de los diferentes símbolos que les acompañan, el autor encontrará un magnífico pretexto para entrar en el denominado período especial y sus características, en la dolarización y sus consecuencias, en un país fiel a su lucha revolucionaria confrontado a las dificultades de la doble moneda, además de la existencia del peso convertible en valor 1 x 1, y a los drásticos resultados producidos por la existencia del embargo americano:

Aunque el dólar fue la primera moneda de Cuba independiente en 1898, en 1914 el gobierno cubano empezó a imprimir pesos, de forma que, en los años cincuenta, éstos habían pasado a ser predominantes a pesar de la todavía fuerte circulación de dólares. Con el triunfo de la revolución cubana y la posterior ruptura económica con los Estados Unidos, se prohibió la circulación y tenencia privada de dólares. En 1993, en medio de la crisis estructural provocada por el fin de sus relaciones comerciales privilegiadas con la URSS, que se manifestó en una caída del PIB per cápita del 40% y en una reducción de la disponibilidad de divisas del 75%, el gobierno cubano despenalizó la posesión y circulación de dólares como vía para conseguir “capturar” los dólares que hasta entonces circulaban en el mercado negro³.

² *Guantanamera*, Tomás Gutiérrez Alea, 1995. En adelante citaré usando *G* entre paréntesis en el texto.

³ *Claves de la economía mundial*, Instituto Español de Comercio Exterior, Madrid, 2002, p. 424.

La cinta es la historia-documento de un viaje —desde Guantánamo a La Habana— y que bien nos recuerda aquel otro... “victorioso y triunfal” también desde Oriente —Santiago de Cuba— a la ciudad de las columnas. La diferencia esencial estriba en que aquí el cortejo tiene un cariz diferente, se trata de un cortejo fúnebre y en busca de un adiós definitivo. Recorrido infructuoso, pleno de *improntus* pasajeros, donde el autor —en múltiples guiños de complicidad con el espectador— parece ofrecernos también su último viaje, el que le condujo un 16 de abril de 1996 al mismísimo Cementerio Colón, cerca de todo lo más querido, su tierra, su gente y sus recuerdos, allí tan cerca de 27 y 8 en el Vedado donde Baby sigue homenajear la histórica cinta de Sergio Corrieri y Daisy Granados en *Memorias...*

Además tenemos personajes de una pieza. Unos como Adolfo (Carlos Cruz), maniqueístas y monolíticos, reducidos a un discurso de héroes caídos, de números gastados en busca de reconocimientos que nunca llegan, recompensas como consecuencia de lealtades incrédulas:

(En el camino, escuchando la radio en el coche):

RADIO: Las 50 caballerías de frijol plantadas en los sectores estatal, cooperativo y campesino constituye cifra jamás igualada en el territorio...

TONY (el chófer) dirigiéndose a Adolfo (el burócrata): Conviene que ustedes los funerarios estén sobrecumpliendo los planes... No hay cajas pá tanta gente...

RADIO: Un nuevo récord acaba de ser incorporado a la...

ADOLFO: Esto va a ser un exitazo... Ahora van a saber quien soy yo... (G).

Otros personajes como Gina (Mirtha Ibarra) y Cándido (Raúl Eguren), aunque antaño soñadores, ahora ya desengañados con la llama de la vida casi evaporada entre dos velas, necesitados de una luz que sustituya resignación por ilusión, en el reino del tedio y la repetición en ese “siempre un poquito más de lo mismo...” de una eterna espera sin final:

YOYITA (Conchita Brando): ¿Y tú todavía sigues sin hacer nada, Fina?

GINA: ¿Volver a dar clases? Bah... ¿Con la cantidad de problemas que yo me busqué en la Universidad? Aquí una cosa es la teoría y otra es la práctica... yo no vuelvo a pasar por todo eso... (G).

Pero hay personajes afortunados, engañados por las mallas de la acción y la necesidad, pragmáticos, positivos ante la realidad, como Tony (Luis

Alberto García) o Ramón (Pedro Fernández) y a veces esclavos de su propio deseo, o como Mariano (Jorge Perugorría), testimonio de un Yarini de nuestro tiempo, de los noventa, contemporáneo, sin aquel lustre aristocrático pero donjuanesco y popular, personaje encadenado —y a veces en contra de su voluntad— a Macorinas de papel, en esa espera irremediable por medio de sueños y recuerdos a que Olofin —en la aparición de lo macrosanto— le ofrezca una “Milagrosa” que le cure de sus debilidades, siempre dispuesto a efectuar esa otra peregrinación amorosa —la de la fidelidad— donde al igual que en el Rincón, las promesas se transformen en realidades:

(En el camión dialogando Mariano y Ramón).

MARIANO: Ven aquí mi hermano... tu que eres especialista en este rollo de la brujería... ¿tú no me pudieras hacer un trabajito pá resolver mi problema con las mujeres?... Vaya... (G).

T.G.A. aprovecha la situación económica del momento para mostrarnos una realidad donde el absurdo es moneda corriente y las situaciones rocambolescas se suceden unas tras otra, convirtiéndose lo paradójico e inverosímil en una mimesis de lo cotidiano, como resultado de un sistema al borde del límite en un sincretismo sociológico de situaciones:

(Yoyita al llegar a Guantánamo después de 50 años de ausencia y observar los edificios cochambrosos y casi en escombros):

Ay mi madre, ¿pero qué han hecho? ¿Esa no es la casa de las López?

GINA (la sobrina): Síiiii...

YOYITA: Mírala como está...

GINA: Ay mami, ¿y qué?

YOYITA: ¿Y qué ha sido de ellas?

GINA: Ya se fueron... de las primeras.

YOYITA: ¡Sí?

GINA: Sí claro (G).

La casa de las López no es más que el fiel reflejo de la crisis de la vivienda. Se paraliza en este período la construcción de hospitales, de escuelas. El déficit de viviendas es entonces de casi 300 000 en todo el país. En Cuba la vivienda se realiza a través de tres vías: la estatal, la de cooperativas y las construidas por la población en las “micro” o microbrigadas, en la que grupos de trabajadores se reúnen en sus horas libres para construirse sus propias casas. Los corredores de permutas —una fórmula exclusivamente cubana para cambiar de casa y que queda muy bien

reflejada en “Se permuta” de Juan Carlos Tabío— se desesperan para mantener la línea necesaria que permita la mudanza. Las posadas están entonces en su máximo esplendor.

Al hundirse el bloque socialista todo cambia en la isla de la noche a la mañana. Cuando desaparece el hermano soviético surge un período de restricciones sin precedentes. Hay casi un millón de subempleados y más del 75% de las empresas públicas no son rentables. Con un salario de aproximadamente 10 dólares mensuales el sector público se hunde y depende esencialmente de las salidas alternativas, del contacto con el turismo o de la remesa. Surgen entonces una serie de medidas económicas para salvar la situación pero que transforman al mismo tiempo la sociedad cubana: legalización del dólar (la despenalización de la tenencia ilícita de divisas), apertura a los capitales extranjeros, desarrollo del turismo, legalización del trabajo por cuenta propia:

En septiembre de 1993 se promulga la regulación del trabajo por cuenta propia. Se estima que en 1997 existen aproximadamente 180.000 trabajadores que desarrollan su actividad bajo dicha regulación, abarcando actividades que van desde el ejercicio de taxista, los restaurantes populares llamados “paladares” hasta el trabajo de electricista y otros similares de mantenimiento y asistencia a la población, así como actividades artesanales, etc. Ante la ofensiva del Gobierno cubano sobre los trabajadores por cuenta propia, a través del durísimo sistema impositivo que ha implantado y de todo tipo de trabas burocráticas a su reconocimiento legal, el número de éstos está mermando. Así, en 1996 se reconocía la existencia de 2.000 “paladares” o restaurantes regentados por cubanos; en 1997, en cambio, sólo quedan abiertos unos 1.500; lo mismo ha ocurrido con otras actividades del trabajo por cuenta propia⁴.

No hay que olvidar que hasta 1989 el país recibía una ayuda de la Unión Soviética que representaba el 30% de su PIB, alrededor de unos 5000 millones de dólares anuales y todo ello gracias a una serie de préstamos no reembolsables. Entonces el 75% del comercio exterior se realizaba con los rusos y el 90% con los países del Comecon, disuelto en 1991. Pero en el 90 los intercambios de petróleo a cambio de azúcar (1 tonelada de azúcar a cambio de 7 toneladas de petróleo en lugar de 1,5 si se hubieran basado en el curso mundial de ambos productos) llegan a su fin. A partir del 1

⁴ DÍDAC FÁBREGAS I GUILLÉN, *La ley de la inversión extranjera y la situación económica actual de Cuba*, Editorial Viena, Barcelona, 1998, pp. 81-82.

de enero de 1991 todas las entregas de petróleo deberán pagarse en divisas convertibles. Todo ello tiene como consecuencia que entre 1989 y 1994 la economía cubana sufre uno de los períodos económicos más graves de su historia reduciéndose en un 80%. Crisis de combustible, de abonos, de piezas de recambio, caída de la balanza comercial. Los productos agroalimenticios disminuyen de hasta un 50%, la producción de arroz –básico consumo en la isla– en un 75%. Junto a la venta normada a través de la cartilla de abastecimientos creada en 1962 aparecen otras formas de distribución y de venta. El mercado negro está a la orden del día:

TONY (a Gina y Cándido en el coche): Quiero proponerles algo... Aquí alante yo tengo un amigo que tiene una paladar, una fondita clandestina, un lugar muy serio, muy decente, con un peso nos comemos tremendo amarillo con puerco... Aquí yo tengo unos funitas, así que donde come uno comen tres... (G).

Hay en La Habana en 1994 más de un millón de bicicletas chinas. En el 91 se habían recibido más de 500 mil para resolver el problema del transporte. Aparecen múltiples “poncheras” en todo el país. Guagas, camellos, calesas o quitrines y hasta chimichanas (carretillas) se ofrecen como alternativa colectiva a la crisis del petróleo. Surgen los apagones o cortes de electricidad, se cortan también el agua y el gas varias veces diarias. Se almacena el agua desesperadamente, se cocina con carbón y manteca de cerdo, aparecen en los campos los bueyes y los arados para sustituir a los tractores. Se acaba con el almacenamiento estatal de los productos básicos y la población se desespera para tener que “inventar” en su afán “luchador” para salir de la crisis. La bodega no alcanza y la libreta sólo reparte cada mes 6 libras de arroz, 3 libras de azúcar, 3 libras de frijoles, un pan –si así puede llamarse pues hay más levadura que harina– de 100 gramos diarios, 5 huevos por quincena y pescado cada dos meses. El aceite no aparece y de la carne ni se sabe. Se hacen entonces maravillas con el picadillo de soja, por supuesto un invento cubano para estómagos cubanos.

Y se llega al año 1993. El más dramático. Filas interminables que acumulan desencanto y desnutrición: falta de vitaminas y de calorías. La media de 2950 calorías desciende entonces a 1863 mientras que el mínimo recomendado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo es de 2400. Hay entonces en Cuba más de 16000 comedores que garantizan 4 000 000 de comidas diarias, es decir una comida diaria al 40% de la población. A partir del 91 aparecen los recortes. Desaparecen los productos de aseo. Los soviéticos dejan de enviar sosa cáustica para producir el jabón.

Se regalan pollitos a la población y en el 92 el Estado dispone de la mitad de divisas que durante los años anteriores. Se racionan también el ron, el aguardiente, el tabaco, escasean los zapatos y surge la crisis del textil y de la ropa. Se reduce entonces la “libreta de productos especiales” concediéndose en el 1993 cuatro metros de tela por habitante. El cubano “inventa” ante la crisis y es entonces cuando la licra, las chancletas y el bajichupa se instalan en la vestimenta cotidiana. Los cupones no alcanzan. Hay que inventar. El trabajo “por debajo” está a la orden del día y para “resolver” debe recurrirse al mercado negro pero ya no en moneda nacional, sino en “fula” (así se denomina a la divisa americana, el vocablo viene de la palabra fullero o tramposo):

(En el coche camino a La Habana).

TONY (el chófer): ¿A cuánto el ajo?

VENDEDOR: Regalao, 1 fula o 60 pesos.

TONY: 1 fula Adolfo ¿tú lo tienes? ¿Y usted el músico?... 1 fula o 60 pesos...

CÁNDIDO: es... como la mitad de mi sueldo...

TONY: ¿Cuánto tiene ahí?

VENDEDOR: Aquí tengo 6.

TONY: Dame los 6... Esto me lo lloran en La Habana (G).

El tensén (tienda en moneda nacional) no da para más. Si en 1989 el cambio estaba de 1 dólar x 6 pesos en el mercado negro, en el 93 se alcanza la cifra de 1 por 150, cuando el salario medio era de 220 pesos en moneda nacional. Esta situación hace que aparezca lentamente la economía de mercado al solicitar la inversión extranjera y desarrollarse el sector del turismo, convertido en una de las prioridades del gobierno. Se sustituye al cañero –base de la economía cubana hasta la caída del bloque– por el “yuma” o turista en el argot de los cubanos. Ahora las divisas vienen de los extranjeros que visitan la isla y de 300 000 que hay en 1990 se llega a doblar a 600 000 en el 1994, llegándose a la cifra de 1 800 000 en el 2000. Esto trae como consecuencia la aparición de claras tensiones sociales: los que tienen –sea por el turismo, la remesa o los privilegios– y los que no. Por un lado miles de turistas invaden la isla gastando una media de 100 dólares diarios y por otro el hombre de la calle debe mantenerse fiel a su espíritu revolucionario y a sus privaciones. Los grandes hoteles, las playas bien limpietas y los restaurantes son para la divisa y el extranjero. Surgen entonces dos circuitos: uno en dólares y donde múltiples tiendas de estado (“las chopis”) ofrecen los productos importados, y otro, las tiendas de estado, las bodegas, en moneda nacional.

En la situación actual de Cuba donde se dan dos economías que funcionan en paralelo, está por un lado el llamado “mercado negro” al que recurre el 70% de la población, por otro la producción y distribución estatal. Ante la imposibilidad de controlar la desviación de la producción y hacer que funcione la distribución, se empieza a demandar el mercado como instrumento eficaz para la asignación de recursos y la distribución⁵.

¿De dónde vienen entonces las divisas que en 1994 tienen los cubanos? Esencialmente de la remesa, es decir, del millón y medio de cubanos residentes en el exterior y que ya en 1989 aportaban más de 100 millones de dólares (800 en 1997 y 1200 en el 2000). Paradójicamente son los cubanos de Miami los que sustituyen a la Unión Soviética para sanear la economía. Las TRD (tiendas de recuperación de divisas) empiezan a aflorar en la isla. Es entonces en el 95 —ya se había presentado la película en Madrid el 1 de septiembre— cuando aparece la ley 77 sobre inversiones extranjeras y que permite a empresas no nacionales implantarse en la isla. Sólo se excluyen tres sectores en la ley: la educación, la salud y la defensa. El gobierno cubano guarda el monopolio de la contratación de personal. La empresa extranjera deberá pagar a un organismo estatal en divisas y el trabajador nacional recibirá el salario en pesos, lo que representará un 5% del total. Esto tiene como consecuencia la existencia de pagar dos salarios si se quiere tener un buen servicio. El oficial (el Estado recupera un 95%) y el “otro”, en forma de jabita o en efectivo. Todo esto nos permite comprender mejor el contexto en el que se desenvuelven nuestros personajes en “Guantanamo”, su realidad social y la coyuntura económica en la que tienen que vivir:

(Mariano y Ramón hablando en el camión)

MARIANO: Es que esa mujer me volvió loco...

RAMÓN: ¿Así que fue tu profesora...? ¿Y de qué?

MARIANO: De economía.

RAMÓN: Entonces... ella sabe cómo se puede salir de este enredo...

MARIANO: De economía política del socialismo.

RAMÓN: ¡Míralo ahí...!

⁵ EDUARDO HERNÁNDEZ y ÁNGELES DIEZ, “Un nuevo modelo de desarrollo para Cuba: un modelo socialista desde la escasez”, *Cuadernos de Nuestra América*, La Habana, 12 (1995), núm. 24.

MARIANO: Pero además no creas que es una dogmática, no, todo lo contrario, daba unas clases... Además decía cosas que lo ponían a pensar a uno... bastante lío se buscó por eso... porque había otra ahí... que esa sí era, compadre, tremenda cuadrá, daba comunismo científico.

RAMÓN: ¿Cómo?

MARIANO: Imagínate...

RAMÓN: Explicame eso.

MARIANO: Nada, que hablaba de cómo iba a ser el paraíso... el reino de la abundancia...

RAMÓN: ¡Ay mi madre!...

MARIANO: Ahora creo que le llaman socialismo científico.

RAMÓN: No y cualquier día le ponen capitalismo científico...

MARIANO: Esta bueno... Esta bueno eso (G).

Una vez expuestas estas particularidades económicas nos encontramos entonces en la antesala de uno de los puntos cruciales que nos permite analizar la cinta: el “*management* a la cubana”, una manera especial y diferente de entender los negocios en un país de estructuras monocrónicas planificadas pero de comportamientos y situaciones puramente policrónicas, donde una singular “mecánica” terminará siempre por “resolver” o “inventar” lo más inverosímil sea debido a la capacidad de sus personajes, a los mágicos efectos del trabajo “voluntario” o también gracias a “deja que Roberto te pase la mano” como se cantaba por aquellos años y que representó uno de los problemas más graves, el de los delitos contra la propiedad y más en particular la aparición de los delitos económicos:

En Cuba no importa ser o no mentalmente civilizado, es preciso únicamente ser listo. En otros países, cuando se quiere apartar a un individuo de una senda distanciada de la que sigue la mayoría, se le dice: no seas ignorante, aquí le decimos: no seas bobo. Porque la cultura no interviene en absoluto en el éxito de los triunfadores, y la bobería es nuestra muerte civil, que castigamos con la más implacable de las armas: el choteo, sin pensar que éste es de dos filos y propia de pueblos que carecen de otras más nobles, más civilizadas y más dignas⁶.

El *management* cubano tiene unas características tan excepcionales que el visitante necesita tiempo para comprender su funcionamiento debido

⁶ FERNANDO ORTIZ, *El pueblo cubano*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1997, p. 54.

las inagotables fragancias de ese “ajíaco transeconómico” que se practica en la isla. ¿Cómo aplicamos la imagen del ajíaco a la idiosincrasia del pueblo cubano?:

Lo característico de Cuba es que, siendo ajíaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocción. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borboteo de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catado en lo profundo, en la panza de la olla, o en su boca, donde las viandas aún están crudas y burbujea el caldo claro⁷.

¿Qué elementos deberían apprehenderse para digerir semejantes ingredientes? Desde el ritmo de la negociación a las variantes de su ejecución con un *just in time* único en el mundo:

ADOLFO (el burócrata): Yo pienso que si se hace un estudio sobre la marcha, casuístico, aplicando la metodología, ese plan no puede fallar... (Oposición al proyecto...)

ADOLFO: Eso compañero, es pensar sólo en los problemas de uno mismo y perder la perspectiva integral del asunto... Hay que pensar con sentido patriótico... Esto no es una bodega (G).

La bodega como fiel reflejo de las necesidades del país. La venta normada garantiza un mínimo de productos a través de la cartilla pero la “lucha” es tan grande por conseguir otros productos que se buscan soluciones inmediatas. El centro principal para saber cómo comen y visten los cubanos, sus gustos y sus necesidades es el Instituto Cubano de Investigaciones y Orientación de la Demanda Interna. Su publicación de uso interno “Nivel y modo de vida de la población cubana” es imprescindible para comprender las necesidades del país durante el período especial. Junto a las dos libretas, la de alimentos y la de productos especiales que garantizaban la venta normada, tenemos el mercado paralelo o conocido como la “libre” y donde surgen personajes característicos de esta época: los coleros, los parásitos, los merolicos, los jineteros, los desclasados, etc. A partir de otoño de 1990 el Ministerio del Interior desarrolla la “operación cascabel” u “operación maceta” como la denominaba la población. El objetivo era terminar con el robo o como técnicamente se

⁷ Fernando Ortiz y la Cubanidad, Eds. Unión, La Habana, 1996, p. 12.

denominaba el “desvío de recursos” por medio de la falsificación de inventarios, la simulación de traslado de mercancías, las ventas en efectivo no declaradas, la falsificación de facturas y documentos, etc. Para evitar estas situaciones se crea el Sistema Único de Vigilancia y Protección (SUVVP) con destacamentos o brigadas de acción rápidas para eliminar el problema del delito económico, extendido a casi todos los servicios ofrecidos por el Estado, a partir de 1992. Se pretendió también a través de la “operación maceta” acabar con el juego, desde la pelea de gallos, el billar, las cartas, y la bolita, un juego venezolano parecido al loto en España y cuyos resultados se transmitían a través de la radio.

Leyenda de Ikú: ...Oloffin vio que el Mundo no era tan bueno como él lo había planeado. Y vio que el dolor se había adueñado de la tierra, y que todo se iba cayendo bajo el peso de tanto tiempo, y sintió que él también estaba viejo y cansado para volver a empezar lo que tan mal le había salido (G).

Pero además de la venta normada, está también la venta controlada a través de otros establecimientos, pescaderías, supermercados, carnicerías, lecherías, agromercados, etc... Finalmente está el papel que jugaron en aquel período las diplotiendas o establecimientos para diplomáticos y donde los familiares de soviéticos iban con “pesos rojos” —certificados en forma de papel moneda que el Gobierno entregaba a sus socios comunistas en un valor de 1 x 1— adquiridos muy por debajo de su valor real y que permitían obtener productos en divisa para vender después a precio fuerte. Su utilización llegó a ser tan exagerada que se eliminaron en junio de 1992. Además, la venta paralela estaba a la orden del día. Las diferencias estarán marcadas por el precio y acceso a la entonces denominada “zona verde” opuesta a la “zona en moneda nacional”. A partir de 1990 se promociona el autoconsumo y aparecen los huertos municipales, ante las dificultades con la UNA o Unión Nacional de Acopio, organismo encargado de distribuir en el país los productos agrícolas y que en la mayoría de las veces llegan en mal estado. Ya en 1986 se habían creado las “brigadas de obreros de alto rendimiento”, contingentes de trabajadores cuyo objetivo era aumentar la producción. Aparece al mismo tiempo el multifuncionario. Mariano, ingeniero, trabajando como transportista, es un claro ejemplo de ello. Tony, chófer de la funeraria, comprando y vendiendo para salir adelante:

TONY —el chófer— (al cambiar de coche en la funeraria y temiendo que Adolfo, el funcionario le descubra): Mi hermano, me hace falta que

me hagas un favor, que vengo de Oriente y tengo el maletero del carro repleto de cosas (G).

Guantanamera es también una crítica directa a la burocracia, a los burócratas y al burocratismo. Es sin duda uno de los temas más expuestos en el cine de T.G.A. La burocracia como modelo de organización en un enfoque estructuralista y jerarquizado de la dirección, en busca de un trabajo racional y a través de la división funcional de tareas:

En Cuba la burocracia no es sólo el enunciado de un término peyorativo, sino la forma en que se organizan las entidades y las empresas. Constituye un modo de organizar las uniones, los grupos empresariales, las corporaciones, las empresas, los establecimientos y las brigadas. Parte de los objetivos globales que se quieren alcanzar y los va dividiendo en partes menores hasta llegar al puesto de trabajo, donde hace definiciones muy precisas que quedan expresadas en un manual de normas y procedimientos, o en un calificador de cargos, o en cualquier otro documento, en última instancia, en criterios propios orientados por el jefe. Recordemos que, en la organización burocrática, decide el que mayor nivel jerárquico tiene⁸.

Su consecuencia es un excesivo burocratismo que aparece como conducta y forma de comportamiento. Este burocratismo es el resultado de principios estrictos cuyo objetivo es un máximo control de la organización y la existencia de un mínimo grado de incertidumbre, tanto en los resultados como en los medios:

GINA: Adolfo...Estoy pensando que con este sistema se gasta lo mismo, el kilometraje es el mismo...

ADOLFO: Pero la planificación de los recursos es económicamente equitativa acorde al sistema nacional de planificación...

GINA: Adolfo...Yo soy economista...

ADOLFO: Sí, pero no te das cuenta que la facturación de la ruta crítica asegura la gestión empresarial a todos los niveles, además posibilita una mejor distribución del producto diario... sin contar con la posibilidad de llevar registros estadísticos más eficientes... Tú sabrás mucho de economía pero no entiendes nada de administración (G).

⁸ ARMANDO PÉREZ BETANCOURT y CARLOS DÍAZ LLORCA, *Lo que todo empresario cubano debe conocer*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1999, p. 103.

Pero en Cuba las variantes son múltiples. El burócrata es aquel que sigue a rajatabla el procedimiento y los objetivos de la organización, ante una evidente falta de capacidad para reaccionar ante los imprevistos debido a un excesivo formalismo, a la centralización del poder y a la rigidez de las soluciones:

ADOLFO: ¿Y si nos repartimos el muerto entre todos? Si cada empresa provincial asume su responsabilidad territorial, si cada uno de nosotros se compromete al traslado del difunto por su provincias, entonces todos tocamos a menos, lo cual quiere decir que sí alcanza la cuota de gasolina que se le asigna a cada funeraria (G).

El país no dispone de los recursos financieros para buscar el combustible que necesita. La gasolina se reduce de un 50% en las empresas estatales y de un 30% para los particulares. Al ciudadano que se le concedían 230 litros por trimestre se le reduce la cuota a partir de 1993, alcanzándose la cifra de 20 litros mensuales. Los hogares cubanos tienen que reducir de un 10% el consumo de electricidad, aparecen los cortes de luz mensuales y los planes de ahorro de energía. El Estado ya no puede garantizar el 92% de la energía a su población. La central electronuclear de Juraguá en la provincia de Cienfuegos –de tecnología soviética– se queda sin terminar y su costo de 2000 millones de dólares se hace inviable. La refinería que se construye en la misma ciudad también se paraliza. El oleoducto de Matanzas de casi 190 kilómetros se encuentra entonces casi vacío. Si en 1989 la Unión Soviética había enviado 13 millones de toneladas, en 1992 sólo llegan a la isla 4 millones de crudo. Ni con la inalcanzable zafra de los 10 millones de 1970 podría resolverse la situación. Cuba, el CAME (Consejo de Ayuda Mutua Económica de los países socialistas) y los planes quinquenales son ya historia:

La desorganización de la red comercial del CAME obligó a buscar otros mercados para las exportaciones cubanas: si en 1989, 80% del intercambio total se efectuaba con los países socialistas, hacia 1994 esta cifra se redujo a 12%. Esta reorientación del comercio significó un deterioro de 33% en la relación de los términos del intercambio entre 1990 y 1993⁹.

⁹ Comisión Económica para América Latina y el Caribe, *La economía cubana (reformas estructurales y desempeño en los noventa)*, Naciones Unidas-F.C.E., México, 1997, p. 147.

La zafra del 92 será de 6 millones debido a la crisis de crudo y la política de “precios resbalantes” que se aplicó a las relaciones económicas cubano-soviéticas, desaparecieron el año anterior. El cañero se sustituye como recurso por el turista:

(Guía turístico explicando a un grupo las características de la ciudad): “Durante los siglos XVI, XVII y XVIII fue Bayamo el más importante centro de contrabando de la isla (de Cuba), con lo que burlaban las restricciones y el férreo monopolio comercial de la Corona española, que frenaba la vida económica. El comercio ilegal con los ingleses, franceses y holandeses era practicado por todos los vecinos, incluso las autoridades administrativas, militares y eclesiásticas. El trato con los protestantes, tildados de herejes, no sólo influyó en la vida económica, sino también en la cultura y en la política. Mediante esa vía, penetraron los libros prohibidos por la Inquisición y las ideas liberales y progresistas de la época. No por casualidad fue Bayamo la primera ciudad que se levantó en armas contra el dominio colonial que frenaba el desarrollo del país” (G).

Se prioriza el turismo, el plan alimentario, la educación y por supuesto la salud. El turismo se convierte en el campo de batalla principal para salir de la crisis:

Sólo el turismo ha continuado un crecimiento sostenido. En 1993 el ingreso bruto fue de 740 millones de dólares, superior en más de 250 millones al ingreso bruto de 1992. El ingreso neto estimado por el Gobierno para 1993 es de 200 millones, aunque no es posible precisar con exactitud el componente en divisas de los factores no importados de esta actividad. Además, una parte de los ingresos generados en el sector corresponde al capital extranjero debido a la relativamente alta presencia que tienen en estos negocios¹⁰.

Ya desde 1986 y el denominado Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas la economía cubana sufre una transformación. Surgen las empresas mixtas y se modifica el artículo 14 de la Constitución de 1976 y en la que el Estado de Cuba pasa de ser el propietario total de todos los medios de producción a ser únicamente propietario de los medios fundamentales. Según INTUR, Instituto Nacional del Turismo, hay en

¹⁰ JULIO CARRANZA VALDÉS, LUIS GUTIÉRREZ URDANETA & PEDRO MONREAL GONZÁLEZ, *Cuba, la reestructuración de la economía (una propuesta para el debate)*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1995, pp. 21-22.

1994 casi 24 000 camas en Cuba en un sector donde por esas fechas trabajan cerca de 45 000 personas. Surgen claramente dos mundos opuestos, el de los turistas y el del período especial.

Leyenda de Iku: Pasaban los años, y los hombres y las mujeres cada vez se ponían más viejos, pero no se morían. Eran tan viejos que tenían que reunirse como hormigas para cargar entre todos una ramita de árbol, y se necesitaban más de ochenta brazos para cortar una calabaza. La tierra se llenó de viejos que tenían miles de años y que seguían mandando de acuerdo con sus viejas leyes; los jóvenes tenían que obedecerlos y cargar con ellos, porque siempre habían sido así las cosas. Pero cada día, la carga se hacía más pesada (G).

Había entonces en la isla un total de 1 175 000 jubilados. Surge además el turismo de salud.

El “frente biológico” se convierte en uno de los puntos fuertes de la isla. Se crean ocho centros de investigación de alto nivel y cuyo pionero es el CIGB, Centro de Ingeniería Genética y Biotecnología de La Habana. Si nuestros personajes –Yoyita y Cándido– fallecen de ataque cardíaco por las fuertes emociones del instante, la isla ya había descubierto en 1990 la Estreptoquinasa, proteína que hidroliza los coágulos producidos por los infartos y capaz de recuperar pacientes con el corazón detenido incluso durante seis horas. Ya desde el 91 Cuba es el segundo país del mundo productor de Interferones, sólo detrás de Estados Unidos y cuyo objetivo son los tratamientos oncológicos desarrollados por el C.I.M., Centro de Ingeniería Molecular. Productos como la vacuna contra la hepatitis B o el PPG convierten al país en uno de los pioneros de la Biotecnología, muy por delante de los países europeos. Los contrastes son enormes. El país dispone entonces de casi 180 centros de investigación científica con más de 10 000 científicos en todo el país y decide –a pesar de la crisis– seguir apoyando este sector dedicándole el 1,2 % de su Producto Nacional Bruto. Si la muerte es uno de los elementos centrales de la película, los bajos índices de mortalidad se convierten en uno de los indicadores de mayor éxito en los programas de salud de la revolución: 75,2 la esperanza de vida en 1992.

Finalmente, la película de *Guantamera* es fiel documento de una manera de vivir y de sentir, de sufrir y de luchar, donde los personajes siguen conservando sus sueños y esperanzas. Espejo de su tiempo, la última cinta de T.G.A. es un canto por la libertad en un medio donde las dificultades económicas muestran el verdadero valor de cada uno. Las últimas escenas son una despedida –de Yoyita y Cándido–, el adiós de un amor terminado

y, al mismo tiempo, un encuentro, el de Mariano y el de Gina, dispuestos a empezar juntos una nueva vida:

(Mariano a Gina en la paladar)

MARIANO: ¿Seguiste dando clases?

GINA: No. Me cansé de dar cabezazos contra un muro.

MARIANO: ¡Qué lástima! Tú eres una mujer inteligente que puedes hacer millones de cosas, además el mundo no se va a acabar ¿no? Yo creo que al final, al final el muro se cae...

GINA: ¿Tu crees?

MARIANO: ¿Por qué no? Tú lo sabes mejor que nadie... ¿Te acuerdas? Todo cambia, se transforma... la dialéctica... (ríen juntos al mismo tiempo) (G).

Pero el tiempo pasa y vuelve el tiempo. *Guantanamera* es probablemente la película que mejor refleja las preocupaciones y dificultades del pueblo cubano en un período de profunda crisis económica. Sus personajes son el mejor testimonio de ese afán por ser siempre algo mejor:

Se quiere matar la esperanza en un mundo más justo. Incluso se habla del fin de la historia. Las incongruencias, irracionalidades e injusticias del mundo contemporáneo confirman que aún vivimos en la prehistoria. La verdadera historia comenzará cuando los seres humanos puedan vivir en paz y avanzar unidos hacia la conquista de la felicidad¹¹.

CARLOS A. RABASSÓ

École Supérieure de Commerce, Rouen, France

¹¹ ARMANDO HART DÁVALOS, *Cultura y desarrollo. Consideraciones para un debate*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1999.

TRANSCULTURALIDAD E HIPERTEXTOS EN/DESDE *GUANTANAMERA* DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA

El “ajiacó” transcultural presente en las complejas textualidades de la puesta en escena cinematográfica de *Guantanamo* nos permite descentralizar el relato para encontrar en la recepción otras configuraciones polimórficas, cibernéticas neuronales en interacción desde prismas a veces complementarios, otros antagonicos. *Guantanamo* no es más que un punto de partida en nuestro recorrido hermenéutico por las peculiaridades de un hiper-receptor comprometido con otra forma de sentir y de comprender su experiencia. La “Dialéctica del espectador”¹ es también la del lector-intérprete de una obra que cuestiona las epistemologías y los géneros, que nos propone otros recorridos desordenados en una “deconstrucción” permanente de los sentidos potenciales y de las funcionalidades presentes en la recepción del filme.

Una hiper-recepción conlleva implícita diversas hipertextualidades, como también una hiperautoría de la obra cinematográfica. Es así como, al tratarse de una “docu-ficción” podemos identificar como autores de *Guantanamo*, empleando la terminología de André Gaudreault en su concepción del “Grand imagier” o texto cinematográfico², no sólo a los responsables de la puesta en pantalla (*mise-en-cadre*) y del montaje (*mise-en-chaine*), sino también a los artífices de la puesta en escena. Nos referimos al pueblo cubano por medio de una multiplicidad de extras y de personajes secundarios, todos ellos protagonistas en la cinta. Lo mismo ocurre con los diferentes “textos” que configuran la película en su totalidad. Las imágenes y la historia vienen acompañados de un comentario extradiegético presente en la canción de *Guantanamo*, donde los originales versos de José Martí musicalizados por Leo Brower en los años setenta son sustituidos por unos satíricos comentarios sobre los acontecimientos presentes en la ficción. El sentido martiano de la guajira se focaliza sobre unos personajes ilusorios que pululan como fantasmas entre las dificultades de un periodo especial marcado por la lucha por la supervivencia. Las simbologías textuales entran en conflicto con las

¹ Este es uno de los ensayos sobre la recepción más importantes de Tomás Gutiérrez Alea. Muchas veces se referirá al mismo en otros trabajos y entrevistas.

² GAUDREULT así lo expone en su libro *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Meridiens Klincksieck, Paris, 1989.

realidades filmadas por una cinematografía que reivindica implícitamente aquellos postulados del Tercer Cine presentes en los años sesenta en América Latina.

La hiper-recepción cinematográfica es un neologismo utilizado a modo de analogía respecto al concepto de hipertexto creado por Ted Nelson en las tecnologías digitales y presente en la literatura en obras como *Rayuela* de Julio Cortázar. Como si se tratara de un nuevo “modelo para armar”, la multiplicidad en las formas de aprehensión, comprensión y apropiación de la obra nos obliga a interpretar y recrear las potencialidades de la película desde diversas perspectivas fenomenológicas. Todas ellas marcadas por lo fragmentario en la percepción e interpretación de una cinematografía híbrida, ilusoria, manipuladora del horizonte de expectativas de un receptor convencional. Es así como la interpretación de la guajira *Guantanamera* es ya otra canción, al desentenderse de una letra tan famosa o más que la música que la acompañan. El relato del féretro de Yoyita es también el de otro ataúd, que pocos meses después del estreno de la película va a sufrir no pocos desvanecimientos desde el traslado de un Oriente más lejano, Madrid, hasta el mismo cementerio Colón de La Habana. Nos referimos al féretro de Tomás Gutiérrez Alea, fallecido en la capital de España en abril de 1996. Transgresora es igualmente la tipografía que anuncia la cinta, con un crucifijo en forma de T que conforma las letras de la canción que da título a la obra cinematográfica y anuncia prolépticamente la crónica de una muerte anunciada. Crónica o documental y no ficción, como el propio Gutiérrez Alea llegaría a afirmar sobre la película antes de que su cuerpo fuera enterrado no muy lejos de la tumba donde hace casi 30 años un obrero ejemplar iniciara otra ficción cinematográfica hoy estudiada, ironías “titonas”, como texto fílmico para acceder, por medio de un concurso de méritos, a otras burocracias occidentales.

Parece como si este hiper-receptor o superlector (expresión utilizada por Michael Riffaterre) reconociera, en las intertextualmente redundantes escenas del cementerio, la presencia de toda una tradición de hacer cine. Un plano panorámico en picado nos aproxima al fúnebre espacio donde una voz exterior inicia el relato y va tomando presencia entre la abatida audiencia. Dicha presencia acusmática nos habla de un personaje múltiple. No nos referimos a aquella voz en *off* de los funcionarios Ramos (*Muerte de un burócrata*), o Adolfo (*Guantanamera*), ni siquiera a la de Alfredo Guevara (director del ICAIC), todos ellos responsables de rendir un último homenaje al cuerpo todavía presente del muerto. Es la de Harry Doze (Humphrey Bogart) y el sepelio es el de la Condesa Torlatto-

Fabrini, la bailarina española María Vargas convertida en la actriz mundialmente famosa María Donatto (Ava Gardner) y con título de nobleza después de su matrimonio con un aristócrata italiano.

El cementerio de *La condesa descalza* (*The barefoot contessa*) de Mankievich, realizada en 1954, sería el decorado inicial –final para unas cinematografías donde la ficción se confunde también con la realidad del actor– personaje. Nos referimos a la atracción que la actriz americana sintió por los gitanos y otros personajes folclóricos, tema recurrente en la cinta y de sobras conocido por los especialistas en cotilleos mundanos. El complejo recorrido de la actriz-protagonista, obrera ejemplar del Séptimo Arte, sugiere al receptor, en su multiplicidad de identidades, otras trayectorias de paralelismos extraños. María Vargas se confunde, en la estereotipada actitud del artesano-artista, con Francisco J. Pérez (*Muerte de un burócrata*). María Donatto, por su inadaptación al nuevo entorno, nos recuerda la insatisfacción existencial de Sergio (*Memorias del subdesarrollo*) o las angustias vitales de Diego (*Fresa y chocolate*). La condesa Torlatto-Fabrini y su impotente verdugo-esposo “Príncipe Azul” nos remiten a un moribundo Titón-Yoyita que, agotado todo su repertorio literario-musical (como le ocurrió a Mankievich con su última obra, *Sleuth*) se enfrenta, igual que Lawrence Olivier con Michael Caine, a un *tête à tête* con una Revolución cada vez más estéril de ideales. De aquel último encuentro adolescente pasado por agua y relatado en *Guantanamo* quedó la cinta azul, guardada por el enamorado como prenda el día de despedida de la amada, pero que se desprende del féretro-cuerpo al que pertenecía para perderse entre los muertos. Fue aquella una jornada en la que llovió a cántaros “con un nublado tan grande que nunca se pudo saber cuando anocheció” bajo la intuida presencia de Yemayá Asesú, mensajera de Olokun (el dueño del océano), la Yemayá madre de todos los orishas, fuente de la vida, pero también del agua turbia, sucia, que va al caño, a las letrinas y a las cloacas. El tremendo aguacero del cementerio, donde los presentes aguantaron estoicamente rodeando la bellísima estatua de María, será al final de la obra de Gutiérrez Alea la figura de un fantoche bigotudo, Adolfo. Megalómano burócrata subido a un púlpito improvisado, el funcionario se nos muestra como una estatua de carne y hueso que recita su discurso de cifras e hiperbólicos epítetos frente a una audiencia huidiza ante aquella lluvia tropical que recuerda al espectador la moraleja de la parábola yoruba anteriormente escuchada.

El concepto del hiper-receptor merece un alto en el camino de la intertextualidad para relacionarlo con la noción clásica del texto y su

receptor. Posteriormente nos referiremos al hipertexto, para de esta forma poder comprender mejor las dimensiones de una hiper-recepción filmico-espectacular. Toda noción de *texto*, como la de *receptor*, nos remite a la de Modernidad como “epistema” en el que se configuran toda sus tipografías y se transcriben sus alfabetos. El formato de sus tecnologías es analógico. Sus semióticas centradas en el peso semántico de las palabras sobre papel, arcilla, óleo, piedra, pantalla rectangular, electrodoméstico. Su punto de partida será el universo newtoniano, la máquina de relojería, su revolucionaria concepción del Cosmos. Los tiempos y espacios euclidianos crean un universo de objetividades y presencias. La configuración de dicha Modernidad nos propondrá toda una escritura de signos lingüísticos que obligará al receptor a efectuar una lectura lineal, condensación del pensamiento abstracto, racionalización de la experiencia. Sus epistemologías y retóricas estructuradas metodológicamente excluirán cualquier otra aprehensión de la realidad. El problema de la participación del receptor en este contexto es que, como afirma Gutiérrez Alea, “la respuesta que interesa del espectador no es sólo la que puede dar dentro del espectáculo, sino la que debe dar frente a la realidad. Es decir, lo que interesa fundamentalmente es la participación real, no la participación ilusoria”³.

En esta modernidad de cultura de masas, de *marketing* estratégico, surgirá una noción de pertenencia basada en el espacio, el territorio, la identidad, las lenguas, las leyes y las monedas nacionales, las fronteras, universo de signos al servicio de un referente privilegiado, el de las civilizaciones coloniales. Todo lo que no se adapte a sus categorías y definiciones deberá “integrarse” en sus sistema de símbolos y significados. La comprensión del mundo y la hermenéutica dominan la construcción de sus discursos. La cultura se dice con mayúsculas y en singular. Esta es sinónimo de logocentrismos, universos masculinos jerarquizados, falócratas y colonizadores, “chingones” (empleando la terminología de Octavio Paz en “Los hijos de la Malinche” de *El laberinto de la soledad*). Como llegaron a afirmar Octavio Getino y Fernando Solanas en su ensayo *Apuntes para un juicio crítico descolonizado*, “las ideas que envuelven al hombre neocolonizado no le pertenecen, como tampoco le pertenece la tierra que pisa. La tierra le ha sido arrebatada, las ideas le han sido

³ JOSÉ ANTONIO EVORA, *Tomás Gutiérrez Alea*, Cátedra-Filmoteca Española, Madrid, 1996, p. 107.

impuestas”⁴. Tomás Gutiérrez Alea coincidió en sus realizaciones con los manifiestos del Tercer Cine acerca de la necesidad de crear una cultura y arte populares frente al arte y la cultura de masas dominante y globalizada por medio del cine y la música ya en la década de los sesenta. Así lo expresó Julio García Espinosa en su célebre artículo *Por un cine imperfecto*:

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita el gusto personal, individual, del pueblo... Arte de masas es el que hacen unos pocos para las masas... El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa... El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. Es arte culto al revés⁵.

Desde la perspectiva de una cultura de masas impuesta a los pueblos colonizados, la vida y el ser aparecen como mensajes descifrables, entendidos éstos como entendimientos o actos de fe. El “Cogito Ergo Sum” y la Palabra Sagrada se imponen como modelos de dominación y de alineación de los pueblos sometidos a su arbitrio. Con el advenimiento de la posmodernidad, el concepto de lo culto se problematiza. La cultura aparece como artefacto, “architexte”, arte-simulacro, privilegio de “Arieles” educadores de conciencias⁶, de gestores de la cultura de una clase política propietaria de las tecnologías⁷ y del capital simbólico de un sector de la población (como bien nos muestra Pierre Bourdieu en *La*

⁴ OCTAVIO GETTINO y FERNANDO SOLANAS, “Apuntes para un juicio crítico descolonizado”, en RENÉ PALACIOS MORÉ y DANIEL PIRES MATEUS (eds.), *El cine latinoamericano o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia*, Eds. SEDMAY, Madrid, 1976, p. 102.

⁵ JULIO GARCÍA ESPINOSA, “Por un cine imperfecto”, *El cine latinoamericano o por una estética...*, pp. 139-140.

⁶ El concepto de Ariel hay que ponerlo en relación con el de Próspero y Calibán. Los tres personajes han servido para desarrollar una lectura crítica de la dominación en el pensamiento latinoamericano contemporáneo. Referirse al *Ariel* de Rodó y al *Calibán* de Fernández Retamar.

⁷ Noam Chomsky desarrolla esta idea en muchos de sus ensayos políticos. Recomendamos las entrevistas aparecidas en español dirigidas por HEINZ DIETERICH, *Noam Chomsky habla de América Latina*, Editora Abril, La Habana, 2000.

distinction) que determinará el destino y la vida de la mayoría alienada, de “Calibanes” diferenciados. La cultura de masas es el principal aliado de este universo aculturizado y estructurado también en conceptos universales, disciplinas académicas, especializaciones, lenguas y gramáticas, ortografías y estéticas de lo bello, de lo sublime, de lo perfecto. Es en este contexto que debemos considerar la noción tantas veces rechazada por Alea del receptor desideologizado, desprovisto de instrumentos de transformación de las realidades opresoras que le impiden participar activamente en el proceso creativo de la obra de arte, ya que “el sujeto ha perdido en gran medida el estímulo que lo movería a transformar esa realidad... La imagen que el cine capta de la realidad es una imagen documental, capaz de crear más fácilmente la ilusión de que se está frente a la realidad misma”⁸.

La noción del hiper-receptor se encuentra más en consonancia con las nuevas realidades revolucionarias de una cultura popular caracterizada por la multiplicidad de sus discursos y por la diversidad de sus realizaciones. Los “Arieles” de la “barbarie” delimitan con sus realizaciones los senderos que se abren al espacio del hipertexto y de una transculturación “glocalizada” (“El vino, del plátano, y si sale agrio, es nuestro vino”. Ref. José Martí en *Nuestra América*). Aquí el formato son las tecnologías numéricas. Sus puntos de referencia la Teoría del Caos, “Field & New Science Theory”, los universos neurológicos. Frente al tiempo mecánico aparece el movimiento molecular, la velocidad, la navegación, el *road movie*, *Guantanamera* o la vida como pasaje, los ingredientes o materiales diegéticos, las realidades del inconsciente, las mitologías, los mundos oníricos, los espacios virtuales, el pensamiento confuso (“Fuzzy Thinking”) y la policronía de los discursos. El hiper-receptor de *Guantanamera* otorga prioridad al plano de lo semiótico sobre el de las simbologías. La recuperación de la oralidad se desentiende de las sintaxis lingüísticas. Un universo hipersensorial feminizado anticipa espacios de comunicación y consenso, características del ser colectivo. El *Homo Ludens* salta fragmentariamente en la rayuela de las textualidades como alternativa metafísica del conocimiento intuitivo⁹.

El hiper-receptor transcultural lo es de películas de bajo presupuesto, de distribuciones alternativas, de literaturas mestizas que nos remiten al carácter dialógico de la obra de arte, a heteroglosias bahktinianas, a

⁸ JOSÉ ANTONIO EVORA, *op. cit.*, p. 110.

⁹ En este pensamiento posestructuralista, Gadamer y el concepto de juego (su hermenéutica fenomenológica) domina sobre la lógica kantiana.

intertextos barthianos, a laberínticas torres de Babel. La pérdida del referente lo es también de la realidad exterior. En el caso de *Guantanamo* el universo de signos icónicos y auditivos otorga a la música y la oralidad el protagonismo que pierde la escritura y la lectura. Esto puede dificultar la creación de culturas populares capaces de participar activamente en la creación de una conciencia colectiva liberada de los modelos dominantes de apropiación. Es así como en la cultura de masas la inteligencia emocional y el mundo sensorial dominan sobre la lógica y las filosofías del conocimiento, de forma que el CD, el DVD, el MP3 acompañan el quehacer cotidiano de ciudadanos convertidos en receptores oyentes pasivos que imponen a sus imágenes cotidianas el comentario extradiagético de sus preferencias musicales. El fracaso del Tercer Cine en la década de los setenta es el resultado de este proceso de alineación que las tecnologías imponen masivamente a un hiper-receptor más interesado en el uso-manipulación, y no en la comprensión, de este nuevo universo mediático. Además, como ya nos advirtió Gutiérrez Alea en sus ensayos, “de nada vale hacer películas que intenten promover las más valiosas ideas revolucionarias si el público no va a verlas, o si, lo que es peor, reaccionando contra el filme, rechaza también lo que éste intenta comunicar”¹⁰. Es así como nuestro hiper-receptor comprometido, indefenso ante el Minotauro del Progreso, emprenderá la búsqueda desesperada del hilo de Ariadna en cinematografías y literaturas disidentes al margen de los modelos dominantes. Al principio la tipografía se rebelará contra el texto, después se liberará del papel. La literatura y el teatro nos muestran el camino por medio de la Poesía Directa, el *Happening*, el *Performance Art*, la *Beat Generation*, el *Cut and Paste* de William Burroughs, los ideocaligramas de José Juan Tablada, los RENGAS de Octavio Paz, Jacques Roubaud, Tolimpson y Sanguinetti¹¹.

Para nuestro hiper-receptor las diferencias culturales categorizadas en macrosistemas lingüísticos como el hispanismo, la francofonía, las culturas anglófonas... no son más que instrumentos heurísticos al servicio de la modernidad, pero en decadencia en los paradigmas del Tercer Milenio. Cada lengua, cada cultura será la huella de otras huellas, el eco de otros ecos en un juego de espejos, de “mises-en abimes”, de metaficciones, de reciprocidades, de autorreferencialidades. Es así como en 1929 el

¹⁰ JOSÉ ANTONIO EVORA, *op. cit.*, p. 119.

¹¹ Octavio Paz nos dirá en la introducción a los mismos que, a pesar de escribir los cuatro en distintas lenguas, hablaban el mismo lenguaje, el de la poesía.

afroamericanismo Langston Hughes en *Weary Blues* se confundirá con el afrocubanismo de Nicolás Guillén en *Motivos de son* y el afrohispanismo de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*¹². El afrocubanismo de *Guantanamera* recupera implícitamente en sus postulados las reflexiones sobre la negritud y el mestizaje que a lo largo del siglo XX estarán presentes en los trabajos de Fernando Ortiz, Du Bois, Aimé Césaire, Franz Fanon, Leopold Senghor y otros muchos.

En la parábola yoruba de *Guantanamera*, los cantes santeros de Lázaro Ros se confunden con los ritmos sincopados de los tambores batá y los cuentos e historias de Lydia Cabrera (ref. *El Monte*). Pero también se intuyen los *Chaosmos* psicodélicos del recientemente fallecido pintor chileno Roberto Matta, las miradas taínas de testigos presenciales portadores de máscaras cornudas referidas a los diferentes avatares que convocan el *kpléklé* del *goli* de los Baoulé de Costa de Marfil. Son las inquietantes figuras presentes en la pintura de Wilfredo Lam. Sus máscaras nos sugieren la presencia del Ñaña-Yreme, el pequeño diablillo según el culto ñáñigo abakuá, la del genio *chicherekú* con largos dientes que atemoriza en las casas, o la del *güije*, espíritu maligno que frecuenta la vida cotidiana de los creyentes en la isla. Si en *Guantanamera* no se explicita su presencia, se siente tras la cándida mirada de la niña-Ikú, con sus inocentes trencitas y vestida como una colegiala, pero de negro, *orisha* que viene a buscar al hombre cuyos días se han vencido y cuya cabeza pide *Olofin*, personificación de la Divinidad. El hiper-receptor reconoce al personaje. En *Orphée* de Jean Cocteau era la actriz María Casares reencarnando a La Muerte y acompañando al poeta (Jean Marais) a los Infiernos para salvar a su musa Eurídice. Era también Nacha Guevara, una Muerte argentina, sombra del poeta *alter-ego* de Gironde y Benedetti, Oliverio (Dario Grandinetti) en *El lado oscuro del corazón* de Eliseo Subiela (1992). La lírica del poeta uruguayo comenta agónica e intradiegeticamente la ausencia de la amada¹³, de “la que vuela”, en medio de un mundo prosaico “lleno de sombras/ de noches y deseos/ de risas y de alguna/ maldición... Las paredes se van/ queda la noche/ las nostalgias

¹² Cf. el libro publicado por CARLOS A. RABASSÓ y F. JAVIER RABASSÓ, *Granada-Nueva York-La Habana: Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, Ediciones Libertarias, Madrid, 1998.

¹³ En la segunda parte de la película, estrenada el 2002, la antigua musa-amante aparece en Barcelona y su banal lenguaje cargado de trivialidades nada tiene que ver con aquel que un día el poeta identificó con el de la poesía.

se van/ no queda nada/ ya mi rostro de vos/ cierra los ojos/ y es una soledad/ tan desolada”¹⁴.

Comprender desde una perspectiva caribeña el concepto de transculturalidad supone referirse a los estudios antropológicos y culturales de Fernando Ortiz sobre la presencia de las culturas africanas en Cuba. Sus ensayos identificarán al mestizo latinoamericano con las poblaciones negras y amulatadas del Caribe. En una conferencia titulada “Los factores humanos de la cubanidad” leída en la Universidad de La Habana en 1939, Fernando Ortiz se refiere a los aspectos que integran la cubanidad. A todo un crisol de elementos lo denomina “ajiaco” (el plato nacional por excelencia, popular en todo El Caribe), conjunto de ingredientes hispanos, asiáticos, africanos, franceses, angloamericanos e indígenas. Si “los negros debieron sentir no con más intensidad pero quizás más pronto que los blancos, la emoción y la conciencia de la cubanía”¹⁵, todos aquellos ingredientes heteróclitos podrían cocerse lentamente en la “nganga” de un “tata” milenario (brujo o palero), el cual añadiría su correspondiente “kiyumba” (el cráneo todavía fresco de un muerto) al “bilongo” (mezcla) para que los “amarres” y demás “edís” (supercherías) tuvieran “aché” (poder). La sangre de un chivo y la “chamba” (aguardiente para el ritual) se convertirían en “kimbisa” (poción mágica) y los tambores sagrados “batá” crearían la atmósfera apropiada para “bajar el santo” y penetrar en otros espacios telúricos apenas percibidos por el blanco¹⁶. Palo, santería y espiritismo se confundirían en “rumbas” frenéticas por donde los “kindambazos” (hechizos) se mezclarían con oraciones en lenguas extrañas (congas y lucumíes) mientras los asistentes se preparaban para el “eyé” (sacrificio) de una víctima propiciatoria por medio de la repetición de “mambos” (cantos del rito mágico mayombero) y “puyas” (réplicas santeras): “Ikà èniyàn alé, ikà èniyàn alè” (Tú eres una persona mala). La cubanidad se transmutaría así en “sonidos negros”, duendes santeros por donde los “orishas” (dioses del panteón yoruba) serían “moyugbados” por los presentes para limpiarse del mal: “Ikú kó dara, ikú kó dara” (la muerte no es buena). Es así como nuestro hiper-receptor debe descifrar y compartir, en la diversidad de elementos que conforman su universo

¹⁴ MARIO BENEDETTI, *Inventario 1. Poesía 1950-1985*, Visor Libros, Madrid, 2000, pp. 314-316.

¹⁵ FERNANDO ORTIZ, “Los factores humanos de la cubanidad”, *Fernando Ortiz y la cubanidad*, ed. Norma Suárez, Unión, La Habana, 1996, p. 33.

¹⁶ Referirse al famoso y ya clásico libro sobre el tema publicado por de LYDIA CABRERA, *El Monte*, Editorial SI-MAR, La Habana, 1996.

referencial, los rituales cubanos a lo largo del recorrido hipertextual del “Grand Imagier” o texto filmico-espectacular.

En el capítulo 2 de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), titulado “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba”, Ortiz toma prestado el concepto de transculturación desarrollado por Malinowski (el cual escribió la introducción a la obra del escritor cubano) para sustituirlo por el término de “aculturación” referido al proceso de tránsito de una cultura a otra. El sincretismo propio de las sucesivas transmutaciones de culturas producidas en las diferentes poblaciones del Caribe encuentra en lo transcultural una lectura transversal más adecuada al concepto posmoderno de lo identitario, sinónimo de horizontalidades etnocéntricas y transmigrantes: “Fueron los negros, antes que los blancos, quienes adoptaron el uso del tabaco que vieron en los indios. Aquellos convivían más con éstos, hasta el punto de que en ocasiones formaron causa común contra los blancos y se huyeron juntos a los montes para vivir en libertad”¹⁷. En Cuba la “sacarocracia” criolla¹⁸ explotadora del negro no conseguiría imponer totalmente su sistema de dominación ante unas culturas que conservaban en la práctica de su espiritualidad las claves místicas de sus expresiones artísticas y de sus señas de identidad.

En la parábola yoruba de *Guantanamera* el diluvio está presente como temática regeneradora de la vida. Este es otro elemento transcultural que obliga al hiper-receptor a remitirse a otras latitudes. Si los jóvenes y los niños treparon a los árboles gigantes y subieron a las montañas más altas para sobrevivir al desastre ecológico, en otras culturas serán también las montañas y altiplanicies los lugares sagrados donde las grandes razas sobrevivirán para volver más tarde. El diluvio de los orishas tiene ciertas reminiscencias del *Vaivasdata* de los Vedas, del *Deucalión* de los griegos, del *Bergelmir* de los Eddas, del *Ziusudra* sumerio, de los tibetanos *Khung Litang* y *Chu Lyang*, del chino *Du-Mu*, del *Nol* de las Hébridas, del peruano *Viracocha*, del *Ni-Yi* de los mayas, del *Coxcox* y *Tezpi* de los aztecas, del *Marerewana* de la Guayana, del *Montezuma* de los pieles rojas y de otros muchos evocados en la memoria colectiva de los pueblos. Si, según las cronologías consultadas, cada 12.924 años se produce un diluvio, la

¹⁷ FERNANDO ORTIZ, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1991, p. 219.

¹⁸ Término empleado por EDUARDO GALEANO en *Las venas abiertas de América Latina*, Casa de las Américas, La Habana, 1971, p. 122. Galeano se refiere a los criollos que devastaron las tierras cubanas más fértiles por medios brutales.

inmortalidad de los viejos es una hipérbole alegórica empleada para interpretar la moraleja de la historia contada. Según la leyenda yoruba la acometida de las aguas se produjo a lo largo de treinta días y treinta noches. En otros diluvios la duración llegó hasta cuatrocientos cincuenta años. En la tradición bíblica se le atribuye una cifra esotérica propia de los procesos de iniciación, el cuarenta. Los mismos días que Cristo soportó de penitencia en el desierto, como cuarenta fueron los días que El Mesías permaneció en la sepultura, o cuarenta son las semanas en el que el feto puede permanecer en el vientre materno. Cifras simbólicas para relatos místéricos donde el viaje a la región de los muertos se realiza surcando las aguas, atravesando océanos en ataúdes navegantes (ref. *Nosferatu* de Murneau) que terminarán reposando en Thules (ciudades legendarias) sumergidas que guardan las riquezas de antaño. Y los supervivientes, como el mito de Sísifo que alegóricamente nos relata con sus acciones la historia del hombre, volverán a edificar imperios que serán posteriormente devorados por las aguas.

La *Guantanamera* de Gutiérrez Alea se convierte en una versión-testamento de la guajira campesina respecto al recorrido existencial del hombre a lo largo del tiempo. La primera aparición de la niña-Ikú se produce junto a un muro a la derecha de una palabra escrita en blanco y en minúsculas, “Socialismo” y delante de la letra M que inicia la palabra escrita en negro y mayúsculas, “MUERTE”, referida al famoso eslogan revolucionario, “Socialismo o Muerte”. La o que une ambos términos así como la palabra muerte son apenas percibidos por un hiper-receptor que, a modo de cámara subjetiva, es la mirada de Cándido desde dentro de un vehículo que sigue detrás al del muerto. Parece como si el signo lingüístico que conforma la primera parte del eslogan y obliga al hiper-receptor a leer el concepto se completara con un signo icónico marcado por la cándida presencia de la niña orisha, guardiana del cementerio, presencia de una muerte visualizada, hoy ideología mediática global y metáfora diabólica del neo-liberalismo reinante en la década de los noventa. Con tonos de nostalgia, la tristeza de un melancólico Titón-Cándido se agudiza a lo largo que el coche fúnebre avanza hacia La Habana, trayecto mítico, legendario, por donde, muchos años antes, los ideales juveniles de los revolucionarios alcanzarían su apogeo en la entrada de la capital tras su marcha triunfal por la isla. El capitalismo científico, la dolarización, el bombo y los apagones anuncian tiempos de crisis mientras el viejo romántico enamorado consume sus últimos recuerdos en su marcha fúnebre, “consternado porque a su amada perdió,/ a la que tanto añoró,/ dos veces se la han robado...” En

otra aparición de la niña-Ikú surge la esperanza por medio de una rosa (Gina) y una margarita (Cándido). La guajira cambia de tono anticipando al hiper-receptor la parábola yoruba mencionada: “cuando una flor se consume/ hay otra flor que nació/ y si un amor se perdió/ la vida otro amor asume...”. Al final del relato yoruba, mientras la voz en *off* nos cuenta que los jóvenes, al ver que la Tierra estaba más limpia y más bella, corrieron a dar las gracias a Ikú porque había acabado con la inmortalidad, vemos como la niña se lleva a una vieja hacia las puertas del cementerio, mientras cae la lluvia y los cantos yoruba acompañan en el último viaje al moribundo. En el plano final de la película, Mirta Ibarra, la segunda mujer de Titón (Gina) y Jorge Perrugorría (Mariano), se alejan del encuadre montados en una “china” (bicicletas del período especial), mientras la lluvia cae en las tumbas del cementerio Colón. Parece como si el espíritu de Gutiérrez Alea se escapara con ellos de unas tumbas donde se quedaba el hombre, pero no el artista, ya inmortalizado en su obra. Así les debió parecer a muchos de los presentes en la triste ceremonia de su entierro. Todavía se recuerdan las palabras de Alfredo Guevara aquel 16 de abril de 1996: “En este Cementerio, Titón, que es una obra de arte, aquí, Titón, dejamos tus restos, pero tú, Titón, tú te vas con nosotros, te vas «en nosotros»”¹⁹.

FRANCISCO JAVIER RABASSÓ

Université de Rouen

¹⁹JORGE RUFFINELLI, “Doce miradas (y media mirada más) al cine de Tomás Gutiérrez Alea”, *Casa de las Américas*, La Habana, abril-junio de 1996, núm. 203, p. 3.

EL ABUELO GALDOSIANO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL

El 15 de febrero de 1904, el crítico Caramanchel escribía, en *La Correspondencia de España*, sobre el último drama de Galdós, que la noche antes se había estrenado en el Teatro Español de Madrid:

Quédense los asuntos pasionales, para los autores de talento, de brío, a los hombres de genio les está reservado el reflejar en sus obras las eternas aspiraciones del hombre, de encarnar en sus personajes los grandes símbolos de la vida. Rico, bello por do quiera, múltiple y complejísimo es *El Abuelo*, verdadera joya de la escena española y el más completo, el más hermoso, el más sentido y avasallador de cuantos dramas su ilustre autor ha escrito.

Opiniones similares e igualmente elogiosas se publicaron en otros diarios madrileños y por tanto con el aplauso unánime de la mayoría de la crítica iniciaba su andadura dramática esta obra de Don Benito, que a lo largo del siglo XX se representó reiteradamente en los escenarios españoles e hispanoamericanos. Esta creación galdosiana, que tantos avatares pasó para ser llevada a la escena, desde su primera representación captó la atención del público y posteriormente también la del cine, ese nuevo invento que revolucionaría las fórmulas de expresión a finales del siglo XIX y que lentamente se fue implantando en la sociedad hasta convertirse en una de las manifestaciones culturales paradigmáticas del siglo XX. El cinematógrafo se interesó por *El abuelo* galdosiano y de hecho es una de las obras literarias que cuenta con más versiones fílmicas en nuestro cine, ya que, a lo largo del siglo XX, se ha llevado a la pantalla en cuatro ocasiones. Las obras literarias que al igual que el drama galdosiano cuentan con cuatro adaptaciones cinematográficas en España son *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, *La hermana San Sulpicio* de Palacio Valdés; las zarzuelas *La verbena de la paloma* y *la Revoltosa*, y *Don Quijote*, del que se han realizado en España cuatro películas si incluimos la obra incompleta de Orson Welles, que fue montada por Jesús Franco.

GALDÓS Y EL CINE

Los primeros años del cinematógrafo.

Aunque en España el desarrollo del cinematógrafo fue bastante lento, el nuevo espectáculo iría ganando popularidad entre las distintas clases

sociales y despertando el interés de algunos intelectuales y de forma paulatina este arte/industria se implantaría socialmente según se mejoraban las realizaciones técnicas, los temas y la calidad de las películas presentadas, llegando, en las tres primeras décadas del siglo XX, a tener un gran predicamento social y a formar parte de la vida cotidiana de los españoles.

En sus comienzos el cine español era un cine de baja calidad, debido sobre todo a la debilidad del sector financiero e industrial, a una acusada carencia de medios técnicos y a un alto grado de intrusismo, propiciado por una profesión dispersa y con escasa conciencia corporativa. Estos y otros problemas motivarían que en las primeras décadas del siglo XX la cinematografía nacional se enfrentara con una serie de dificultades que condicionaron su desarrollo técnico e industrial y que en sus temas predominaran los melodramas, los temas históricos y los asuntos taurinos, así como otros elementos folklóricos, que dieron lugar a un tipo de cine que no atraía especialmente al público que prefería en general películas extranjeras, preferentemente las norteamericanas.

A pesar de los problemas que condicionaron el desarrollo cinematográfico a lo largo del pasado siglo, en Madrid el cine llegó pronto, ya que en 1896 tuvieron lugar las primeras proyecciones de la mano de un delegado de los hermanos Lumiere, tan solo un año después de que August y Louis Lumiere presentaran ante el público de París el 22 de marzo de 1895 su famosa *Salida de los obreros de una fábrica*. También en 1896 se rodarían unas iniciales imágenes de Madrid, que fueron captadas por un corresponsal de los pioneros franceses, y que se plasmarían en el corto titulado *Puerta del Sol*. Según Josefina Martínez, las primeras exhibiciones públicas en la capital tuvieron lugar, “en el Circo Parish, con un aparato de fabricación inglesa, el Animatógrafo, traído por un exhibidor ambulante, Mr. Rousby”¹. Esta presentación fue, según esta autora, anterior “por pocos días, a las proyecciones del cinematógrafo hechas por Promio en el Salón de la Carrera de San Jerónimo”², que es la que generalmente se ha considerado como primera exhibición cinematográfica en la capital.

Los espacios de representación del nuevo espectáculo, producido en su mayor parte en el extranjero, fueron barracones de madera situados a las afueras de Madrid que proliferaron con gran rapidez y en los que se alternaban las nuevas películas con espectáculos de variedades. Estos

¹ JOSEFINA MARTÍNEZ, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid. 1896-1920*, M. Cultura, Madrid, 1992, p. 19.

² *Ibid.*, p. 19.

primeros locales de madera, en algunos casos móviles, se crearían en 1896 y se siguieron construyendo hasta 1910, fecha en que estos emplazamientos comienzan a dar paso a las salas estables, que se irían construyendo según el cine iba adquiriendo una mayor entidad como industria y como arte. Hay que señalar que incluso algunos teatros que gozaban de gran prestigio, como La Princesa o La Comedia, adaptaron sus salas para el cine y en ellas se alternaban las funciones teatrales con las cinematográficas. En el teatro de La Princesa –hoy María Guerrero–, que era propiedad de María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, se estrenarían películas protagonizadas por estos actores. Un ejemplo lo encontramos en 1915, fecha en que se ofreció una cinta basada en un drama de Eduardo Marquina, *Un solo corazón*, film que obtuvo un gran éxito y permaneció nueve días en cartel, ya que, según comentaba un diario, el público acudía llevado “por la curiosidad de ver en película a los príncipes de nuestra escena”³. También el teatro de La Comedia se sumó a la moda del cinematógrafo, como anunciaba la prensa de 1916: “Ha comenzado con funciones cinematográficas el nuevo teatro de la Comedia, lo que significa un triunfo para la cinematografía. Excusado es decir que, en el refinado teatro reúne cotidianamente lo más selecto de nuestra aristocracia”⁴. En este teatro durante años se alternarían las producciones para el cine con las obras teatrales y los espectáculos de variedades, llegando en algún momento a ocupar un mayor espacio en la programación las sesiones cinematográficas.

OPINIÓN DE GALDÓS SOBRE EL CINE.

DERECHOS SOBRE SUS OBRAS PARA CONVERTIRLAS EN PELÍCULAS

Pero mientras el nuevo arte se desarrolla según se van desgranando las primeras décadas del siglo XX ¿cuál fue la relación de Galdós con el cine? Es difícil responder a esta pregunta, ya que no contamos con muchas opiniones del autor en relación con el nuevo invento que comenzó siendo un espectáculo popular y se convirtió en el gran arte de masas del pasado siglo.

Aunque no se conocen, al menos de momento, las impresiones que el cinematógrafo causó en Galdós, hay que comentar que existe una opinión del autor canario sobre este nuevo medio de expresión, que reviste gran interés y que finalizaba un artículo publicado en *El Liberal* en 1913:

³ *El Universo*, 10/11/15.

⁴ *Arte y Cinematografía*, 31-1-16, núm. 125.

Y ya que hablo de reformas, no terminaré esta Memoria sin decir algo de ese cinematógrafo, en cuyos progresos ven muchos un peligro serio, que nos traerá total decadencia, quizá la muerte del teatro.

Creo, sí, que a los espectáculos artísticos que tienen por principal órgano la palabra, les quita mucho público *el cine*; creo también que como indudable progreso científico, se perfecciona de día en día, trayendo nuevas maravillas que cautivan y embelesan al público.

No es prudente maldecir al cinematógrafo, como hacen los entusiastas del teatro; antes bien, pensemos en traer a nuestro campo el prodigioso invento, utilizándolo para dar nuevo y hermoso medio de expresión al arte escénico, sin que éste, poseedor de la palabra, pierda nada con la colaboración del elemento mímico, y la exuberancia descriptiva de lugares geográficos, visión rápida que no cabe en la estrecha medida del verbo literario. ¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto. Nada perderán Talía o Melpómene de su grandeza olímpica admitiendo a su servicio una deidad nueva hija de la Ciencia. Abusando un poco del registro profético que todos llevamos en nuestro pensamiento, se puede aventurar una idea; así como los Poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo.

Esta declaración de un Galdós sexagenario aporta varios puntos de interés: por un lado pone en evidencia la aceptación por parte del autor de este nuevo medio de expresión, por otro y, según comenta Julián Ávila, esta opinión propicia al cine es anterior a otras manifestaciones de intelectuales que se mostraron favorables a las mudas imágenes en movimiento, como son las declaraciones hechas medio año después por D'Annunzio y que se publicaron en el *Corriere della Sera*, del 28 de febrero de 1914, y por supuesto son anteriores a otras expresadas en España por intelectuales de prestigio y por las vanguardias⁵.

Pero además de esta interesante y, al parecer, temprana opinión sobre el nuevo arte contamos, como una muestra más del interés del escritor por este medio, con su disposición a ceder los derechos de sus obras para que éstas fueran filmadas. En relación con este tema se podría pensar que la precaria situación económica del autor, en los últimos años de su vida, condicionaría su opinión en beneficio del cine, pero es difícil aceptar que un hombre tan preocupado por la ética no sólo personal sino también en

⁵ JULIÁN ÁVILA ARELLANO, "Del teatro al cine. Los espectáculos mayoritarios en las primeras décadas del siglo XX", en *Teatro siglo XX*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, p. 84.

relación con su obra, tanto narrativa como dramática, aceptase que ésta se difundiera en un medio que no fuese de sus interés y que no le pareciese que aportaba algo más que una novedad técnica.

En la primera década del siglo XX el universo cinematográfico se interesó por las obras de Galdós, así como por la adquisición de los derechos para poder rodarlas, noticia de la que hay varias referencias que corresponden a fechas y productoras diferentes y que aparecen reseñadas en lugares distintos. Josefina Martínez comenta que en el otoño de 1915 hubo un intento de compra de los derechos para filmar obras del escritor canario, en concreto los *Episodios nacionales*, noticia que apareció en la prensa de la época.

También en 1915 hay noticias de dos productoras más, la Nacional Films de la que desconocemos sus promotores pero que pretendía contar con un capital de 500.000 pesetas y deseaba llevar a la pantalla *Los Episodios Nacionales de Benito Pérez Galdós, contratar famosas artistas internacionales y descubrir nuevos valores*. Las esperanzas puestas en la Nacional Films por la prensa... no fueron suficientes y de la empresa no se volvió a saber hasta dos años después en que produce un drama en tres partes titulado *El beso trágico*, con guión de Juan García y dirigida por Juan Pérez. Después de esta película, la marca debió desaparecer⁶.

Pero esta no es la única referencia localizada en cuanto a la posible compra de derechos de las obras galdosianas para convertirlas en celuloide y exhibirlas en una pantalla. Juan Antonio Cabero en su *Historia de la cinematografía española (1896-1949)*, publicada en 1949, señala que, hacia 1918-1919, Julio Roesset, director de Patria Films, una de las primeras productoras creadas en Madrid, tuvo la idea, que desconocemos si se llevó a cabo, de adquirir los derechos para filmar la obra literaria galdosiana. El historiador, al hablar de Roesset, comenta que éste:

a cada paso nos sorprendía con noticias bomba, muy propias del tinglado cinematográfico. Un día era la compra del Gran Teatro por el que ofrecía un millón de pesetas y la propiedad le pedía un millón ciento setenta mil pesetas, para dedicarlo a exhibir películas españolas. Otro, aparecía el anuncio de haber adquirido la exclusiva, por crecida

⁶ J. MARTÍNEZ, *op. cit.*, p. 149.

cantidad, de las obras de don Benito Pérez Galdós para ser llevadas a la pantalla, y que las dos primeras serían *El Abuelo* y *Marianela*⁷.

Esta noticia relativa a Roesset y a su intento de adquisición de los derechos de la obra galdosiana para la productora que dirigía, también es mencionado por Julio Pérez Perucha, que al hablar de los inicios de la filmografía madrileña y de su costoso desarrollo comenta la crisis sufrida por Patria Films, señalando que:

los improvisados y vertiginosos métodos de trabajo de Roesset, añadidos tanto a una gestión inhábil (enfrentamientos con la prensa, conflictos con distribuidores a propósito del contrato *firmado en enero de 1919⁸ con un declinante y empobrecido Galdós para rodar sus obras*), como a inoportunos proyectos faraónicos (la millonaria compra de un gran local de exhibición), no satisficieron al Consejo de Administración de la Compañía...⁹.

A pesar de estas referencias que evidencian el interés del mundo cinematográfico por la obra galdosiana, no podemos afirmar que estos intentos de compra de los derechos de sus obras se llevaran a cabo, ya que, de momento, no se conoce ningún documento que pueda aseverar estas afirmaciones, y en cuanto a las primeras realizaciones filmicas de la obra galdosiana, no se corresponden con las compañías mencionadas, ya que la primera película española basada en una obra de D. Benito fue *La duda*, de Ceret, de la que hablaremos más adelante, que se realizó en 1916 por Studio Films, productora catalana que nada tiene que ver con las que aquí se citan. Aunque hay que mencionar que José Buchs, en los años veinte se hizo cargo de algunos de los trabajos que había dejado pendientes Roesset; y que según la prensa por los derechos para rodar *El abuelo*, que él dirigió se pagó una importante cantidad.

ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE OBRAS DE GALDÓS

Hemos comentado, aunque con la brevedad que requiere una exposición de este tipo, el interés del mundo cinematográfico por la obra galdosiana, y ahora nos aproximaremos a como éste se materializó haciendo un repaso enumerativo de las obras de Don Benito que se convirtieron en imágenes,

⁷ JUAN ANTONIO CABERO, *Historia de la cinematografía española. 1896-1949*, Gráficas Cinema, Madrid, 1949, p. 167.

⁸ El subrayado es mío. Es curioso que en este comentario se da por firmado el contrato de cesión de derechos.

⁹ *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 85.

así como de algunos proyectos que no se llegaron a realizar por motivos diversos.

Hay críticos, analistas e historiadores del cine que apuntan que la obra literaria de Galdós es una de las que más se han adaptado para el cine, junto a la de Cervantes, Armando Palacio Valdés, Benavente, Wenceslao Fernández Flores y Miguel Delibes, aunque estos autores no alcanzan las 38 realizaciones de obras de Arniches o las 25 de los Álvarez Quintero o las 22 de Alfonso Paso. Pero volvamos a Galdós del que entre 1916 y 1998 se han realizado 12 películas para el cine sobre novelas u obras teatrales, reconociéndose en los títulos de crédito que el argumento se basaba en la obra correspondiente de Don Benito, ya que hay algunos otros filmes que, al parecer, se basan en obras de Galdós aunque su nombre no figure en los títulos ni en la ficha técnica. Para completar este panorama fílmico de la obra literaria de Galdós, creo que hay que incluir las 6 versiones conocidas que se han hecho para la pequeña pantalla televisiva, aunque hay que señalar que se realizaron otras adaptaciones que desafortunadamente no se conservan.

Los títulos de Galdós que han sido llevados al cine, en España, a lo largo del siglo XX son: *El abuelo*, *La loca de la casa*, *Marianela*, *Fortunata y Jacinta*, *Tristana*, *Tormento*, y *Doña Perfecta*, habiendo sido algunas de ellas traspasadas al celuloide en más de una ocasión. A estos títulos habría que añadir los que se adaptaron para la pequeña pantalla y de los que se conservan referencias: *El abuelo*, *La fontana de oro*, *Miau*, *Fortunata y Jacinta*, y *La de San Quintín*, a las que hay que incorporar la filmación que para este medio se hizo de la adaptación teatral de *Misericordia* en 1977, dirigida por José Luis Alonso.

Para cerrar esta enumeración de versiones fílmicas de obras de Galdós, que en alguna medida manifiesta el acercamiento de algunos cineastas al universo literario del gran autor que fue Don Benito, citaré algunas películas realizadas por José Busch entre 1927 y 1930, que tienen unos títulos claramente galdosianos, como *El dos de mayo*, *El guerrillero*, basada en la figura de *El Empecinado* y *Prim*, aunque en ninguno de los títulos de crédito de estas películas figure que estén basadas en los *Episodios nacionales*, pero se sabe que este director estuvo interesado en un proyecto para convertir en imágenes esa obra tan importante en la literatura y en la historia española; y algunos analistas señalan que las obras de Don Benito hubieran podido servir de inspiración para el rodaje de estos filmes. También en este sentido de películas *inspiradas* en obras de Don Benito hay que señalar que varios estudiosos comentan que *Viridiana*, de Buñuel,

aunque no se corresponde con ninguna obra concreta, está basada en el mundo galdosiano, sobre todo que tiene elementos de *Ángel Guerra* y *Halma*.

Hubo también numerosos proyectos de rodaje de obras de Galdós, que por motivos diversos no se pudieron llevar a cabo. Entre ellos podríamos señalar que entre 1934 y 1936, una de las mejores épocas del cine español, Buñuel, en su etapa en la productora Filmofono, había tenido la intención de adaptar *Ángel Guerra*, proyecto truncado, como tantos otros, por la iniciación de la guerra civil española. A mediados de los años cuarenta se presentaron los guiones para rodar *Fortunata y Jacinta* y *El abuelo*, que no fueron aprobados por la censura que adujo para su prohibición “que dichos argumentos eran muy provocadores”¹⁰; y por último entre estos planes de rodaje que no llegaron a materializarse quisiera recordar el proyecto de rodar para televisión *Los Episodios Nacionales*, que Angelino Fons, que participó en los preparativos, comenta así:

Me refiero a los *Episodios*—desde *Trafalgar* a La Batalla de los Arapiles—cuya adaptación literaria la llevó a cabo un grupo de guionistas coordinados por el novelista José Luis Sampedro. Juan Antonio Bardem y yo estuvimos preparando el proyecto durante más de un año, es decir, confeccionando el reparto y colaborando con decoración, localización, vestuario, etc. y supervisando la labor literaria, pero con la caída de la Directora General de TV, Pilar Miró, también cayó por tierra tan interesante plan tanto sobre un tema galdosiano como sobre nuestro pasado histórico¹¹.

EL ABUELO Y EL CINE

Ya he señalado que *El abuelo* es una de las obras literarias que más adaptaciones ha suscitado en el cine español, ya que de ella se han realizado cuatro versiones, dos en el cine mudo y otros dos en los últimos treinta años. Se puede deducir que el interés por esta obra galdosiana para traspasarla a la pantalla es antiguo y se debe, entre otros motivos, a que era una obra muy popular, que en las primeras décadas del siglo XX conoció varias reediciones y numerosas reposiciones en los escenarios, y también a que en ella se plantean unos comportamientos y unos sentimientos universales con los que el espectador se identifica fácilmente. Asimismo quisiera apuntar que de las cuatro versiones, tres de ellas están

¹⁰ RAMÓN NAVARRETE, *Galdós en el cine español*, T&B Editores, Madrid, 2003, p. 51.

¹¹ ANGELINO FONS, *Galdós cinematográfico*, 1998. Texto localizado a través de Internet (sin paginar).

basadas en la novela, y la primera se cree que en el drama, aunque no se pueda confirmar al faltarnos la película.

La primera versión cinematográfica de *El abuelo* se realiza en vida del autor, en 1916, y es producida por Studio Film y rodada, con el título de *La duda*, por Domenec Ceret, actor y director catalán. Desgraciadamente esta película se ha perdido, aunque se tienen noticias de ella, ya que la prensa cinematográfica se hizo eco tanto de su rodaje como de su estreno. Nueve años más tarde, en 1925, José Busch, llevará de nuevo a la pantalla las desventuras del Conde de Albrit, su dolorosa búsqueda del honor y el definitivo reconocimiento de que el amor supera a otros sentimientos. Este filme se conserva completo y ha sido restaurado por la Filmoteca Española recientemente.

Tendrían que pasar cerca de cincuenta años para que, de nuevo, un director de cine se interesara por la historia que Don Benito había creado en 1897, y ese director sería Rafael Gil, realizador que siempre estuvo muy interesado por llevar al cine obras de la literatura española y que, a lo largo de su dilatada carrera, rodó cuarenta y dos películas basadas en renombradas creaciones literarias, entre ellas *Don Quijote*, realizada en 1948. Gil en 1972 convertiría en película *El abuelo*, que titularía como la primera versión del año dieciséis, *La duda*, y que sería interpretada por Fernando Rey, actor que llevó a la pantalla a otros personajes galdosianos, como Don Lope, en *Tristana*, dirigida por Luis Buñuel tan sólo dos años antes. Junto a Fernando Rey, al que se le concedería la Concha de Oro en el Festival de San Sebastián por su gran interpretación, participarían Analía Gadé y José María Alonso *Farruquito*. Una de las novedades incorporadas por este director fue trasladar la acción de la película a los años treinta del siglo XX, aunque en opinión de algún crítico “todo el film respira un aire intemporal”¹². Según la prensa de la época la película obtuvo unas buenas críticas, en las que se destacaba la adaptación y la interpretación, y se le concedieron diversos premios como el Gran Premio del Festival de San Sebastián y el Primer Premio del Sindicato del Espectáculo.

Para finalizar este rápido repaso sobre las versiones cinematográficas rodadas sobre esta obra galdosiana me referiré a la, hasta ahora, última película realizada: *El abuelo*, que José Luis Garcí dirigió en 1998. Este *film* formaba parte de una trilogía sobre el melodrama que el director inició en 1994 con *Canción de cuna* de Martínez Sierra, a la que siguió *La herida*

¹² JUAN MUNSÓ CABÚS, “Rafael Gil, definitivamente recobrado”, *Solidaridad Nacional*, 15 de julio de 1972.

luminosa de Sagarra en 1997, y que se cerró con *El abuelo*, de Galdós, que fue la que obtuvo mejores resultados, ya que el argumento de Don Benito mantiene una mayor actualidad que las obras en que se basaban las películas anteriores. La crítica en general fue muy favorable con este filme y en los juicios emitidos se resalta el respecto del director por el original, así como la interpretación de Fernán Gómez y Cayetana Guillen Cuervo, aunque yo quisiera destacar la interpretación de Rafael Alonso, la última de su carrera, en la que creaba un Don Pío entrañable y auténtico que llenaba la pantalla.

EL ABUELO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL

En 1916, doce años después de que se estrenase en el teatro el drama creado por Don Benito, se realizó la primera versión de esta obra galdosiana, que dirigió Domenec Ceret, actor y director catalán que participó en numerosas obras en la primera década del siglo. En 1915 entró a formar parte de la productora Studio Film, que había sido fundada por Joan Sola Maestre y Alfred Fontanals, y en ella dirigirá entre finales de 1915 y el primer semestre de 1916, varios episodios cómicos titulados *Cuentos baturros*, a los que seguirían la *Serie excéntrica*, compuesta de 10 títulos e inspiradas en Charlot, así como un conjunto de parodias de *filmes* policíacos. Casi en paralelo en esta productora se comenzaron a rodar otros tipos de producciones de mayor entidad, como *La duda*, basada en *El abuelo* de Galdós, que Pérez Perucha define como “drama a la italiana”¹³, y que desconocemos qué repercusión tuvo entre el público. Ceret abandonará esta productora en 1917 debido a que su serie *La herencia del diablo*, fue prohibida poco después de su estreno, por una crítica política, ya que el *malo* se llamaba igual que un político anticatalanista de la época. Al parecer Ceret no sólo abandonó la productora sino también la actividad cinematográfica, retornando a su labor teatral en la que trabajó hasta su muerte en 1922.

La duda, cuyo argumento, dirección e interpretación corrieron a cargo de Domenec Ceret, al que acompañaban en el reparto Consuelo Hidalgo, Lolita París, Rosita Barco, Pepe Font y Samuel Hipson¹⁴, obtuvo de la crítica de la época una valoración muy positiva en la que se resaltaba la interpretación, el movimiento escénico, así como los decorados y la fotografía. En algunos de los comentarios leemos que la película era muy buena y “que el argumento ha sido fielmente entendido por la dirección

¹³ *Historia del cine español*, p. 69.

¹⁴ No he encontrado ningún dato relativo a estos actores.

y por los actores. Después de entenderlo se han colocado muy bien en el marco y han llenado su objeto sin desplantes, esto es, con gran corrección, sin ridiculeces y sin ciertas formas extrañas que se aprecian en muchas obras extranjeras”¹⁵.

En la misma revista podemos leer otras opiniones positivas, sobre la producción que Studio Film había llevado a cabo, en las que se ensalza la realización tanto desde el punto de vista estético como desde el técnico:

En cuanto a “Studio Film” debo significar que estoy encantado con la duda, y no me queda duda de que esta casa va camino de la gloria. La hermosa película que nos ha presentado acusa gusto escénico, conocimientos técnicos y dominio de la dirección. En cuanto a los artistas tiene la palabra *Film Omeno y Cantimplora*. Un abrazo a Ceret que me resulta más cómodo que dárselo a la “Studio” confiando en que él sabrá dárselo en mi nombre a todos los de la casa”¹⁶.

Este filme perdido, aunque rodado aún en vida de Galdós, aporta otro punto de interés sobre todo si recordamos una enigmática frase de su artículo de 1913, cuando el escritor hablando de la relación del cine con el teatro se mostraba favorable a la cooperación entre ambos medios y decía: “¿Cómo se hará esta colaboración? No lo sé; quizá lo sepa pronto”. Esta afirmación, aunque ambigua, de *saberlo pronto* nos hace pensar que podría deberse a que ya hubiera algún contacto, para llevar alguna de sus obras al cine, hecho que finalmente se plasmaría en esta versión de su obra *El abuelo*.

En 1916, cuando el conde de Albrit visite por primera vez las pantallas cinematográficas españolas, se encontrará acompañado de otros títulos del cine mudo español como: *Pasa el ideal* y *La razón social* Castro y Ferrant, dirigidas por Ceret; *Pasionaria*, de José María Codina, *Tierra baja* de Gelabert; algunos filmes cómicos de Perojo, y *Barcelona y sus misterios*, película que basada en un folletón de Joaquín Carrasco obtuvo un gran éxito, que se puede constatar en la prensa de la época.

Nueve años más tarde de que se rodase *La duda*, y aún en el cine mudo, se realizó una nueva versión de este drama de Don Benito que siguió teniendo gran vigencia, como lo demuestra el que durante esas primeras décadas del siglo XX se repusiera numerosas veces en los escenarios. Este filme, que se estrenó el 7 de Diciembre de 1925 en el cine Royalty,

¹⁵ *Arte y Cinematografía*, 15-31 de mayo de 1916, p. 47.

¹⁶ *Arte y Cinematografía*, 15-31 de mayo de 1916, p. 10.

afortunadamente se conserva completo, y en esta ocasión la película lleva el mismo título que la creación literaria, aunque hay que mencionar que se basa en la novela y no en la versión teatral, lo que se aprecia fundamentalmente en la incorporación de personajes o de situaciones que no aparecen en el drama pero que tienen su espacio en la obra narrativa, un ejemplo de esta utilización de la novela como fuente es el momento en el que llevan al Conde a la *jaula dorada* del Monasterio y su encuentro en éste con el Prior.

Bien por el origen del director, que era de Santander, o por la preferencia mostrada por Galdós por este lugar, la película se rodó en escenarios naturales de esta provincia y en ciudades como Santander, Santillana, Torrelavega, Suances, San Vicente de la Barquera y Comillas y también en Toledo, Alcalá de Henares, y Madrid. El hecho de que parte del rodaje se llevase a cabo en la región cántabra ya fue comentado por la prensa con motivo del anuncio de su rodaje. En *Arte y Cinematografía*, de agosto de 1925, además de dar noticias sobre diversos aspectos de la película, se comentaba el dinero que la productora había pagado por los derechos sobre la obra: “Sabemos que don Abelardo Linares ha pagado CINCUENTA MIL pesetas por derechos de propiedad de *El abuelo*, de Galdós que dirigirá el señor Busch”.

El rodaje despertó expectación y la prensa se hizo eco de numerosos temas relacionados con él, como del concurso convocado para elegir el cartel anunciador, y se ocupó con interés de esta filmación desde antes que se comenzase, así en la revista mencionada en el mes de julio se anunciaba: “José Busch prepara algo grande, aún cuando en este momento no podamos ser más explícitos, podemos asegurar que es digno de sus aptitudes y que estamos deseando que empiece cuanto antes”. Desde julio de 1925 en que aparece este breve que anuncia el proyecto hasta marzo de 1926, en la revista cinematográfica es posible encontrar diversas noticias relativas al rodaje, así como los carteles, los anuncios y las fotografías que ilustraban su desarrollo, y por ello es factible conocer algunos datos y anécdotas que tuvieron lugar y que permiten, en cierta medida, hacernos una idea de cómo se llevaban a cabo las películas españolas en la época. En agosto de 1925 se inicia la filmación en un estudio de lona, que había construido Busch, en la calle Bravo Murillo. La decoración corrió a cargo de Abelardo Linares, socio de Busch en la productora Film Linares, que era anticuario, actividad que al parecer fue muy favorable ya que permitió la utilización de muebles, enseres y otros objetos para la realización de los decorados de interiores, lo que evitaba gastos extras y, sin duda, facilitaba y mejoraba el *atrezzo*.

La película en la época fue considerada como una gran producción, y su estreno estuvo a la altura de las circunstancias, y contó con una buena acogida por parte del público, aunque a pesar de ello no obtuvo los beneficios económicos esperados, como se señala en la presentación que de este filme hace la Filmoteca Española, que también comenta como se prepararon las copias para obtener unos mejores resultados:

Se prepararon copias con tintados de diferentes colores siguiendo las pautas habituales para diferenciar las escenas nocturnas de las diurnas, los interiores de los exteriores y acentuar el dramatismo de determinados momentos.

A pesar de la favorable respuesta del público, los resultados económicos no fueron tan bien como se esperaba¹⁷.

En la revista mencionada también hay referencias al éxito de la película y en Diciembre de 1925 se comenta el homenaje tributado al director Busch y al operador Armando Pou, por su buena adaptación de *El abuelo*:

El martes, día 22, efectuose otro homenaje a José Busch y Armando Pou, director artístico y operador de *El abuelo*, por el feliz éxito de la adaptación cinematográfica de la obra. Resultó un acto simpático, en el cual se congregaron todos los elementos cinematográficos de la Corte¹⁸.

Hay que señalar que en el momento de su estreno en los cines *El abuelo* de Galdós, dirigido por Busch compitió con otras películas españolas, algunas de las cuales obtuvieron un gran éxito como *La revoltosa* (1924) y *El Lazarillo de Tormes* (1925), dirigidas por Florián Rey; *Nobleza Baturra* (1925) de Juan Vila Villande y *Currito de la Cruz* (1925) de Alejandro Pérez Lugin y Fernando Delgado.

La película está dividida en siete partes¹⁹, que, con variaciones, se corresponden a las cinco jornadas de la novela y aunque respeta la idea fundamental de ésta: la obsesión del conde por conocer a su auténtica nieta y como el amor de la que no lleva su sangre, Dolly, triunfa sobre su sentido del honor, incluye algunas modificaciones en el transcurrir de la acción,

¹⁷ DVD. *Filmoteca Española. Anexos*.

¹⁸ *Arte y Cinematografía*, diciembre, 1925, núm. 297, s/p.

¹⁹ Es posible que esta distribución se deba al número de cintas de celuloide utilizados para el rodaje y que cada una de ellas se correspondiese con una de las partes en que está dividida la película.

como el espacio temporal que se traslada de finales del siglo XIX a los años veinte en que se rueda el filme, la presencia física del amante de Lucrecia, así como una escena en que ésta posa para el pintor que no figuran en el texto. A pesar de los cambios incorporados el filme conserva las ideas fundamentales que Galdós quería transmitir en la creación literaria, e incluso en los comentarios explicativos se utilizan frases de la novela, y el texto de la carta, por la que el Conde se entera de la traición de su nuera, es prácticamente el mismo que el escrito por Galdós. Algo que llama la atención, dada la fecha de su realización, es que esta película cuenta con numerosas escenas rodadas en exteriores y en escenarios naturales.

En relación con la película quisiera apuntar dos ideas que me parecen de interés, y que están íntimamente relacionadas con el hecho de que nos enfrentamos a una versión muda que le roba la voz a los personajes, debido a lo cual los actores, para manifestar sus sentimientos, han de enfatizar las expresiones mímicas, como ocurre en el encuentro entre D. Rodrigo y su nuera en la tercera parte; en este momento y a pesar del distanciamiento personal y anímico de ambos, se hace patente su proximidad ante el recuerdo de Rafael, el ser que amaron. También ante esta película muda, que presenta gran cantidad de rótulos explicativos, es imposible no plantearse la importancia del espectador alfabetizado, ya que para seguir el desarrollo de la acción se tenían que leer los títulos intercalados entre las escenas, y este hecho pone en evidencia la importancia de que las obras llevadas al cine fuesen textos que los espectadores conocieran y por tanto pudieran seguir su trama con facilidad.

A pesar de esta predilección por argumentos conocidos, ya en ese momento encontramos opiniones críticas con la utilización de la literatura como base de la creación cinematográfica, como este comentario publicado en *Arte y Cinematografía* en octubre de 1925:

En España se ha emprendido el camino de la adaptación de la novela y de la zarzuela a la pantalla. En la inmensa mayoría de ellas, resulta que la obra cinematográfica nace muerta, porque no pasa de ser una reunión de trozos de la obra base, ilustrados por fotogramas. *Arte y Cinematografía* opinó siempre que, si la Cinematografía es un arte, sus elementos básicos deben ser propios y originales, y que así como el teatro recurre pocas veces a la novela, ni la novela al teatro, la Cinematografía no debería recurrir al teatro ni a la novela. [...ya que] debe sus más grandes éxitos a la originalidad de los asuntos, a la idea

inspirada, enriquecida por... los rasgos de una delicada fantasía. Para nosotros la Cinematografía es al teatro, como la pintura a la poesía²⁰.

El director de esta película fue José Busch (1893-1973), que se inició en el cine como actor y regidor en *Los intereses creados*, película que fue dirigida por Jacinto Benavente en 1918. Debido a sus conocimientos de técnica cinematográfica, en un entorno en que estos eran escasos, consiguió el encargo de finalizar tres películas iniciadas por Roesset²¹ para la productora Atlántida. Para esta productora Busch dirigió la zarzuela *La verbena de la paloma* (1921), que obtuvo un gran éxito y que le llevó a realizar otras películas de éxito como: *La reina mora*, *Carceleras*, y *El pobre Valbuena*. En 1925 crea, con el apoyo del anticuario Abelardo Linares, la productora Film Linares, en la que dirigirá *El abuelo* y *Pilar Guerra*; aunque el negocio no fue lo rentable que se esperaba. Posteriormente fundará Ediciones Forns-Busch, junto a su cuñado el músico José Forns, donde realizará una serie de películas en las que predominaban los asuntos que se consideran propios del cine de la época que daría lugar a la *españolada*: bandoleros, temas goyescos, taurinos, históricos.... etc. De estos años es la que él consideraba su mejor película: *Una extraña aventura de Luis Candelas* (1926). Este director fue uno de los más prolíficos y taquilleros del cine mudo español, y uno de los pioneros que más luchó por la creación del cine madrileño. Luciano Berriatua dice de él que:

A pesar de la tosquedad y primitivismo de sus realizaciones, resultaba eficaz por el populismo y la humanidad que las impregnaban dando un cierto toque progresista, y a veces incluso feminista a sus contenidos claramente conservadores²².

Cuando el sonoro comienza a tener entidad y a desplazar al cine mudo, Busch rodaría el filme *Prim*, que fue sonorizada en directo, al igual que *Carceleras*, una nueva versión de un éxito de diez años antes y que está considerada por algunos estudiosos como la primera película que se rodaba en España con sonido –hablada y cantada– en su totalidad. A pesar de que se mantuvo en activo hasta 1957, Busch no consiguió con el sonoro

²⁰ *Arte y Cinematografía*, octubre, 1925, núm. 295, s/p.

²¹ Este productor fue el que en 1919, anunció que había comprado los derechos para rodar obras de D. Benito Pérez Galdós.

²² LUCIANO BERRIATUA, “Busch, José”, en *Diccionario del cine español*, dir. José Luis García Berlanga, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, p. 159.

los éxitos que había obtenido en el cine silente, pero su figura tiene gran importancia en la historia del cine, tanto por sus obras como por su papel en el desarrollo de la inicial cinematografía madrileña.

En cuanto a los actores que intervinieron, el papel del Conde de Albrit fue interpretado por Modesto Rivas (1874-1939), actor catalán que llegó al cine después de treinta y cinco años de dedicación a la escena. Este actor debutó en la pantalla en 1922 en el filme *Carceleras* de José Busch, con el que posteriormente participaría entre los años veinte y treinta en doce películas, aunque trabajó con otros directores del momento, como Florián Rey y Eusebio Fernández Ardavin. A finales de los años veinte y debido a su físico, se le dieron muchos papeles de *villano*, hecho sobre el que bromeaba a menudo²³. Trabajó en cine hasta 1936, fecha en que participó en *Luis Candelas* de Fernando Roldán. Hasta ese momento había trabajado, entre otras, en *El niño de las monjas* (1935) de José Busch y en la nueva versión de *Carceleras*, que rodó este director en 1932. También participó en *La hermana San Sulpicio* y *La aldea maldita* de Florián Rey, así como en la versión de *La loca de la casa*, sobre la conocida obra de Galdós, que se rodó en 1926, dirigida por Luis R. Alonso e interpretada por Carmen Viance y Rafael Calvo, y que desgraciadamente también se ha perdido.

El papel de Dolly fue interpretado por una debutante, Josefina Jubieras, que tomó el nombre artístico de Doris Wilson, y que participó en los años veinte en tres películas. Nelly fue interpretada por Celia Escuderos, joven actriz, perteneciente a una familia de abogados liberales y que, a pesar de la oposición paterna, debuta en el cine con José Busch en *Diego Corrientes* en 1924, y con el que volverá a trabajar al año siguiente en *El abuelo*. Era una “Actriz dúctil, de mirada dulce y seductora, [y] poseedora de un canon de belleza muy estimado en los años finales del cine mudo español”, que trabajó con diversos directores, algunos de ellos bastante conocidos. En el cine sonoro trabajó en Fermín Galán (1931), siendo su última actuación de importancia en la versión sonora de *El niño de las monjas*²⁴ en 1935. El papel de Lucrecia fue interpretado por Ana de Leyva, actriz que trabajó en el cine hasta 1965, y de la que sin embargo no he encontrado más datos que los aportados por la Filmoteca, en la filmografía que se anexa en la copia de esta versión *El abuelo*. Al igual que Celia Escudero había iniciado su participación en el cine en 1924 en la película *Diego Corrientes* de Busch.

²³ JOSÉ MINGUET BATLLORI, “Modesto Rivas”, en *Diccionario del cine español*, p. 754.

²⁴ JOAQUÍN CÁNOVAS BELCHI, “Celia Escudero”, en *Diccionario del cine español*, p. 319.

CONCLUSIONES

En este trabajo he pretendido aproximarme a la relación de Galdós con ese *arte* tan característico del siglo XX que es el cine, y al hacerlo indefectiblemente se ha de realizar un rápido repaso por las diferentes obras de Galdós que, a través del tiempo, se han elegido para ser llevadas al cine, y una de las primeras conclusiones que se hace patente es que entre todas las obras escritas por Don Benito, desde un primer momento, ya desde la mímica del cine mudo, la preferida para convertirla en imágenes y traspasarla al celuloide ha sido esa *duda*, que mantendrá el orgullo del anciano conde de Albrit, y sobre la que triunfará el amor del *abuelo*.

Como desconocemos qué pensó Don Benito de aquella primera versión de su obra, *El abuelo*, que ya no pudo ver, debido a su ceguera, he elegido esas palabras que ya he mencionado, escritas tan sólo tres años antes de que se llevará a cabo el rodaje, y en las que se refería al nuevo invento, a esa *deidad nueva hija de la Ciencia*, y que en alguna medida reflejan su interés por el nuevo medio de expresión que era el cine:

así como los Poderes públicos de toda índole no podrán vivir en un futuro no lejano sin pactar con el socialismo, el teatro no recobrará su fuerza emotiva si no se decide a pactar con el cinematógrafo.

Y la obra de Don Benito, aunque no con mucha profusión, *pactó* con el cine, y por esa magia técnica y artística, con la que en ocasiones no estamos de acuerdo, sus personajes adquieren corporeidad y nos acompañan, aunque sin duda de una forma muy diferente que a través de sus palabras. Los seres imaginados por Don Benito, con mayor o menor fortuna, fueron recreados, inicialmente, por aquel arte aún sin voz, por aquel invento tecnológico, por el que varios años antes él ya se interesaba y para el que pedía la aceptación, la colaboración y solicitaba el amparo de las musas; esos personajes se mantienen vivos, activos, en las antiguas cintas de celuloide o en los modernos soportes tecnológicos, y a través de ellos nos reencontramos con el autor, que en una u otra forma aparece, como él apuntaba en el prologo a su novela *El abuelo*, al comentar que el autor/artista siempre está presente tras sus obras, a pesar de lo bien contruidos que estén los bastidores tras lo que se pretende ocultar:

El que compone un asunto y le da vida poética, así en la Novela como en el Teatro, está presente siempre: presente en los arrebatos de la lírica, presente en el relato de pasión o de análisis, presente en el Teatro mismo. Su espíritu es el fundente indispensable para que puedan entrar en el molde artístico los seres imaginados que remedan el palpitar de la vida²⁵.

MARÍA DE LOS ÁNGELES RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

Historiadora

²⁵ BENITO PÉREZ GALDÓS, *Obras completas*. T. 3: *Novelas/ Miscelánea*, Madrid, 1982, p. 801.

ETA Y EL NACIONALISMO VASCO EN EL CINE

La emergencia del nacionalismo vasco, a finales del siglo XIX, con la figura carismática de Sabino Arana, coincidió con el nacimiento del séptimo arte. Esta contemporaneidad no llegaría sin embargo a expresarse con plenitud hasta el año 1968, cuando se realiza *Ama Lur*, ese mismo año en que por otra parte marcó el inicio significativo de las acciones terroristas de Euskadi Ta Askatasuna (ETA) con el asesinato de Melitón Manzanas. Desde la obra fundadora de Fernando Larruquert y Néstor Basterrechea hasta *La pelota vasca* (2003) de Julio Medem, el cine español y la producción vasca no han dejado de considerar la cuestión del nacionalismo y la del terrorismo de ETA. Tras proponer algunos momentos claves de la producción vasca entre el nacimiento del cine y *Ama Lur*, analizaré de manera más detallada la evolución de la representación de ETA en la pantalla, pero sin atenerme a una visión cronológica de la producción, sino más bien a una lectura diacrónica de la historia vasca contemporánea.

LOS BALBUCEOS DE LA REPRESENTACIÓN DEL NACIONALISMO VASCO EN EL CINE (1896-1968)

Las primeras producciones vascas fueron cortometrajes documentales, en la pura tradición iniciada por los hermanos Lumière, donde se ofrecían algunos aspectos de la vida vasca y de sus tradiciones. Esta atención por Euskal Herria, presente en algunos cortos del catalán Fructuoso Gelabert¹, la encontramos en el documental *Irún* (1912) que recoge las fiestas tradicionales de San Marcial con su indudable sabor nacionalista². Sin embargo, el interés por una conservación etnográfica de las tradiciones euskaldunas sólo se concretó a partir de 1923, a la iniciativa de la Sociedad de Estudios Vascos con la realización de *Euzko Ikusgayak*, una serie de cortos metrajes de indudable valor documental.

Durante la dictadura de Primo de Rivera, en el campo de la ficción, *Edurne, modista bilbaina* (1924) de Telésforo Gil, primer largometraje del cine vasco, por una parte, y *El mayorazgo de Basterexte* (1928) por otra, se

¹ *Fiestas y Cabalgatas de la Ría de San Sebastián (Pasajes)* (1906) y *Bilbao, Portugalete y los Altos Hornos* (1906).

² Las fiestas de San Marcial (30 de junio) celebran una victoria vasca sobre tropas francoalemana en el siglo XVI.

podrían considerar como un díptico fundacional con la doble faceta de lo urbano y lo rural en relatos de corte claramente melodramático. Aunque no tenían estas películas un contenido explícitamente nacionalista, en la segunda por lo menos se puede encontrar una resurgencia del pensamiento araniano.

La llegada del sonoro poco representó para la producción endémica vasca, aunque resulte significativo que Teodoro Ernadorena, dirigente del PNV, pretendiera realizar una película documental de título inequívoco: *Euzkadi* (1933), obra singular y primer largometraje realizado por un partido político en España. En los tristes años de la Guerra Civil, la única figura importante fue la de Nemesio Sobrevila, quien realizó dos cortos metrajes: *Gernika* y *Elai Alai* (Alegres golondrinas). Con el franquismo, las expresiones nacionalistas que no fueran las del poder tuvieron que callar durante largos años.

Este esbozo de la producción anterior a *Ama Lur* (1968) de una filmografía realmente limitada, sí permite sin embargo poner de manifiesto algo que se irá confirmando con la producción posterior, la atención a la realidad vasca tanto desde el punto de la ficción como del documental.

En un panorama tan poco alentador, el surgimiento de la película *Ama Lur* se puede considerar no solo como una excepción sino además como la obra fundacional del cine vasco contemporáneo, realizada por Fernando Larruquert, conocido por su faceta musical y por el escultor Néstor Basterrechea. La inspiración nacionalista está ya presente en el origen del proyecto:

Queremos decir –señalan los autores– que tratamos de hacer de AMA LUR un friso variado, un gran mural, en el que se pueda adivinar algo de lo que es este Pueblo, merced a una sinfonía de formas, color y música en un determinado orden³.

Llevada a cabo gracias a una suscripción popular, *Amar Lur* pretende ser un himno a la tierra vasca: geografía, costumbres, fiestas, juegos populares, creencias, folklore, lengua, tipos, Arte, Prehistoria.... Lo que se elabora es una visión elementalista de lo vasco. Tierra, mar, viento, fuego y madera como quinto elemento constituyen la base sobre la cual se elabora la cinta. La utilización de las *Diez melodías vascas* de Jesús Guridi y la voz del escultor Jorge Oteiza (1908-2003) –autor de *Quousque*

³ *Ibid.*, p. 241.

tandem... (1963), obra fundamental del nacionalismo vasco y “ensayo de interpretación estética del alma vasca”– participa de esta voluntad de proponer un documental profundamente arraigado en Euskal Herria. Una obra tan singular en el panorama de la producción española de la época no dejó de molestar a la censura franquista que impuso la repetición de la palabra “España” en la banda sonora, la supresión de varias tomas del *Guernica* de Picasso y la eliminación de algunas imágenes simbólicas, como la del árbol de Guernica nevado. Lo que no deja de sorprender es que, con todo, la dictadura dejara que *Amar Lur* desarrollara una clara defensa del nacionalismo vasco y la evocación del País Vasco como de un pueblo soberano, una especie de resistencia cultural y en cierto modo política al franquismo.

TESTIMONIO Y CAUTELA (1970-1975)

Dejando de lado la estricta cronología de la producción analizada, me atenderé desde ahora a considerar de qué manera el cine ha plasmado la cuestión vasca y en particular la representación de ETA en el cine, siguiendo el orden de los acontecimientos históricos, lo cual permitirá ver de qué manera las películas también son el producto de una época.

La reconsideración de los últimos años del franquismo va a ocupar los primeros años de la democracia⁴. Concretamente entre 1977 y 1981 se realizaron una serie de películas que se atenían a un análisis de los últimos estertores del régimen dictatorial. Cuatro son los acontecimientos que dieron lugar a plasmaciones cinematográficas: El Proceso de Burgos (1970), el atentado contra Carrero Blanco (20 de diciembre de 1973), las últimas ejecuciones del franquismo (27 de septiembre de 1975) y la fuga de un grupo de etarras (abril de 1976). En los tres primeros casos, se trata de momentos claves del final del franquismo, en el último caso, estamos ya frente a un acontecimiento bastante secundario. Lo que indudablemente marca la orientación de este conjunto de películas es la cautela con la cual se están tratando los eventos. No olvidemos que el conjunto de esta producción se realiza durante la transición política antes del 23-F de 1981.

⁴ Se acaba de publicar un libro sobre la cuestión del terrorismo y su representación en el cine: LUIS MIGUEL CARMONA, *El Terrorismo y ETA en el cine*, Capitel, 2004. Anteriormente SANTIAGO DE PABLO había dedicado un artículo interesante sobre “El Terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco”, *Comunicación y Sociedad, Revista de la Facultad de Comunicación*, Universidad de Navarra, 1998, núm. 2, pp. 177-200.

El proceso de Burgos (1979) de Imanol Uribe es un documental basado en entrevistas de los etarras condenados en el famoso juicio de 1970, recién salidos de la cárcel como consecuencia de la amnistía. Éste su primer largometraje⁵ remite, en efecto, al proceso que tuvo lugar en Burgos en diciembre de aquel año, contra 16 miembros de la ETA (entre ellos dos sacerdotes y tres mujeres), para los que se pedía un total de seis penas de muerte y más de setecientos años de cárcel. Se trataba de responder altamente a la lucha armada decretada por ETA tras el asesinato de Melitón Manzanas (agosto 1968). El ala más dura y derechista del franquismo pretendía con el proceso responder brutalmente a la agitación creciente en el País Vasco. Sin embargo, la violencia y las condenas del Proceso de Burgos tuvieron un efecto contraproducente ya que el juicio provocó una reacción de reprobación tanto nacional como internacional. Las protestas se generalizaron, hubo huelgas y manifestaciones en el País Vasco y la propia ETA reaccionó con el secuestro del embajador alemán en San Sebastián, Eugen Weill. Así fue como el proceso se convirtió en un enfrentamiento entre los procesados y el régimen, lo cual condujo al estado de excepción⁶. Las reacciones internacionales fueron enormes (entre otras, las del Vaticano) y Franco tuvo que renunciar a las condenas a muerte. El Proceso de Burgos representó el primer fracaso para la dictadura en sus últimos años.

El proyecto inicial de la película consistía en una recopilación de documentación sobre una serie de individuos que vivieron un hecho histórico determinado, como lo señaló Imanol Uribe. El director no tenía posición política ni cinematográfica previa y “quizás sea mi alejamiento de la política quien me haya impulsado a la realización de una película así”⁷. La larga introducción de Francisco Letamendía, en aquel momento una de las personas más en vista de HB, orientó la lectura de *El proceso de Burgos* en contra de lo que deseaba el propio Uribe. El film se organiza de manera estrictamente cronológica⁸ y lo relevante es que el discurso

⁵ En 1977, Imanol Uribe había realizado cortometraje *Ez* sobre la lucha ecologista vasca contra la construcción de la central nuclear de Lemóniz.

⁶ Primero en el País Vasco (4 de diciembre de 1970) y luego en toda España (14 de diciembre de 1970). Recordemos que Pedro Almodóvar en *Carne trémula* evoca indirectamente el Estado de Excepción de las Navidades de 1970.

⁷ JESÚS ANGULO *et al.*, *El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1994, p. 36.

⁸ El documental se estructura en cinco tiempos: los orígenes de la militancia de los entrevistados, la entrada en ETA, la 5ª Asamblea de ETA y la muerte de Tkabi Echevarrieta (abertxale y socialista), el Proceso de Burgos, el Estado de

ideológico nunca pone en tela de juicio la cuestión esencial del terrorismo. En cierto modo, estamos frente a “puros testimonios”, como lo ha mostrado perfectamente Santos Zunzunegui⁹, que eluden cualquier justificación o explicación, evitando por lo tanto cualquier condena posible. Además la película, con mucha prudencia, hace caso omiso de las discrepancias profundas existentes entre las diferentes ramas de la ETA. La película elige hacer *tabula rasa* del momento de producción y el no quererle dar un sentido al proceso en el contexto de la España de la transición se puede leer como un renuncia a cualquier compromiso ideológico.

La prudencia a veces excesiva de Imanol Uribe —una constante en las películas que dedica a la cuestión vasca— se vuelve a notar en las dos películas realizadas sobre el atentado contra Carrero Blanco (20 de diciembre de 1973). *Comando Txikia* (*La muerte de un presidente*, 1977), de José Luis Madrid, fue la primera película dedicada a ETA que ni siquiera fue una obra vasca. A pesar de un principio claramente hagiográfico de la figura del presidente del gobierno español, el relato es antes que nada un alegato contra la violencia —“la violencia engendra a la violencia”— y curiosamente los mismos etarras parecen rechazarla aunque sigan utilizándola a falta de otra solución. Lo más significativo de *Comando Txikia* es que si bien adopta una posición globalmente favorable a la dictadura y a Carrero Blanco, evacua, en lo esencial, cualquier tipo de dimensión política, convirtiendo la obra en una intriga que más tiene que ver con el género policiaco que con una película política.

Basada en el mismo atentado, pero con una posición ideológica abiertamente favorable a ETA, el director italiano Gillo Pontecorvo rueda *Operación ogro* (1979), cinematográficamente algo más lograda que la anterior, aunque sin llegar ni muchísimo menos al nivel de *La batalla de Argel* (1966), acercamiento del director a la independencia de Argelia. Si bien la película detalla la preparación del atentado, lo que resulta más significativo —la obra se construye como un *flash back*— es que los hechos se analizan a partir de la coyuntura del 1978, en un momento esencial para el País Vasco. La cuestión es el problema de la prosecución de la lucha y de las distintas opciones que, en aquel año, barajan las diferentes ramas de ETA. *Operación ogro* no plantea tanto un apoyo directo a HB o

Excepción.

⁹ Véase su excelente artículo, “El Largo viaje hacia la ficción”, en Jesús Angulo *et al.* *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca, San Sebastián, 1994, pp. 53-68.

a ETA militar como más bien a la vía negociadora entonces representada por Euskadiko Ezkerra, lo cual se ve bien en las secuencias situadas en 1978. De allí que la película parezca distinguir la ETA “buena”, la que luchó contra el franquismo de la ETA “mala”, la que pretende seguir la lucha después de la dictadura. De hecho tanto *Comando Txikia* como *Operación ogro*, a pesar de sus fuertes divergencias, desarrollan el discurso de la reconciliación, rechazando la violencia y abogando por un diálogo político.

Las últimas ejecuciones del franquismo, el 27 de septiembre de 1975, dieron lugar a protestas importantes en el mundo entero, pero poca repercusión tuvieron en la cinematografía española. De hecho, una única película, de difusión bastante limitada, evoca el postrer coletazo de la dictadura, se trata de *Toque de queda* (1978) de Iñaki Núñez, que aborda el tema en clave de documental. Este film, de apenas una hora de duración, está narrado desde el punto de vista de la esposa de uno de los etarras que está a punto de ser ejecutado. Con una lógica bastante próxima a la de *Operación ogro*, más que un análisis de la situación referida, la película es la traducción de las inquietudes del momento de la realización: la fragilidad de la transición, la violencia asumida como respuesta a la opresión y a la dictadura...

Con el segundo largometraje de Imanol Uribe, *La euga de Segovia* (1981), nos encontramos frente a una obra que asume claramente su pertenencia al género de las películas de fuga como *Le Trou* (Jacques Becker), *La gran evasión* (John Sturges) o *La fuga de Alcatraz* (Don Siegel, 1979). La trama de la obra remite a la fuga efectiva de un grupo de prisioneros políticos vascos de ETA político-militar. A pesar de su trasfondo claramente político, el tratamiento narrativo de la historia elimina prácticamente cualquier tipo de reflexión ideológica. En esta segunda cinta, el director renueva su posición neutral ya adoptada en *El proceso de Burgos*.

Lo que se pretende, pues, con este conjunto de películas sobre el protagonismo de ETA en los últimos años del franquismo, es plasmar en ellas la ideología dominante, la de la reconciliación nacional, lo cual explica por una parte la justificación y en cierto modo la benevolencia hacia la ETA del tardofranquismo –caso de *Operación ogro*–, el rechazo de la violencia, el necesario restablecimiento del orden democrático, la evolución “sensata” de la política española. Al fin y al cabo, lo que se pretende en el discurso implícito de estas películas es reintegrar a los terroristas dentro del proceso de transición, hacerles partícipes en algún modo de la democratización española.

EL INDIVIDUO Y EL GRUPO (1976-1981)

Con relación a otros periodos de la historia española contemporánea, se puede considerar que la transición ha sido un momento poco representado. Apenas tres películas tienen como trasfondo el periodo si dejamos de lado *El caso Almería*, que no evoca más que de manera muy tangencial a ETA. Lo que sin embargo parece marcar a estas tres películas es la valoración del individuo frente al grupo, lo cual no estaba todavía claramente presente en las películas anteriores.

Prácticamente contemporánea de los hechos que relata, *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983) viene a ser la tercera parte de la trilogía que el director le ha dedicado al nacionalismo vasco. A la diferencia de las dos primeras películas que abordaban la cuestión vasca y de ETA a partir del grupo, en *La muerte de Mikel* lo que domina es el destino individual del protagonista, un homosexual abertzale¹⁰ interpretado por Imanol Arias. El relato adquiere por supuesto una dimensión política a partir del momento en que lo colectivo tiende a sobreponerse al doble aspecto de su personalidad: la homosexualidad de Mikel lo aparta tanto del partido abertzale (probablemente Herri Batasuna), como de su propia familia tradicionalista y opusdeísta¹¹. Por supuesto la película es una denuncia de la intolerancia de donde venga –curiosamente, la iglesia y la figura del cura se representan de manera bastante favorable. Sin embargo, y a pesar de su aparente audacia, la película evita claramente plantear los problemas de fondo relacionados con el nacionalismo vasco.

Así como ocurre con el conjunto de las películas de corte histórico, las otras dos películas que evocan el periodo de la transición colocan en el trasfondo la cuestión vasca. Así *La voz de su amo* (2001) de Lázaro Martínez, es una mirada “desde fuera” de la cuestión del terrorismo en Euskal Herria. La percepción exterior de los terroristas hace que en pocos momentos se comprenda la motivación de los personajes en un relato que se podría considerar incluso como una especie de *film noir*. Además, el final, con una música de tipo napolitano, podría asemejar la película a las sagas sobre la mafia como *El Padrino* (1972-1990).

Otro tanto ocurre con *La rusa* (1987) de Mario Camus que, sobre un trasfondo de tipo político, cuenta una historia de amor. Lo más relevante

¹⁰ Sería interesante comparar esta película con la de Eloy de la Iglesia, *El Diputado* (1978) cuyo protagonista era homosexual y comunista.

¹¹ Curiosamente el papel de la madre de Mikel es bastante parecido al de madre de Antonio Banderas en *La ley del deseo* (1987), película que también evoca la cuestión de la homosexualidad.

de la película es el planteamiento de algunos temas como el de la tensión vivida durante la transición. Además como *La voz de su amo*, si bien existe una clara condena de la violencia, las figuras de los terroristas no aparecen de manera claramente negativa y por lo contrario son los autores de la “guerra sucia”, militares y policías franquistas, los que no se han adaptado a la democracia.

Parece delicado hacer un balance con sólo tres películas rodadas sobre la cuestión del nacionalismo durante la transición; sin embargo, lo que sigue predominando en el análisis es no solo la prudencia sino incluso una mirada relativamente moderada de los nacionalistas y de ETA. Resulta sin embargo significativo que tanto las últimas ejecuciones como la muerte del dictador no hayan interesado a los directores. En cierto modo estos dos acontecimientos podían en cierto modo entorpecer una lectura “transicional” de la historia de España. Más valía probablemente borrar cualquier elemento de ruptura en el lento proceso de vuelta a la democracia. Este desinterés parece tanto más curioso cuanto que los años de la movida dieron lugar a una producción muy densa y original con la figura central de Pedro Almodóvar.

EL REINSERTADO Y LA DOBLE VIOLENCIA (AÑOS DE SOCIALISMO)

A la diferencia de los períodos anteriores, los años del socialismo en España han sido ampliamente representados en el cine y la cuestión vasca ha dado lugar a una docena de películas. La razón de este interés reside probablemente en la estabilización de la democracia en España después de la alternancia política y la intentona del 23-F, pero también en la propia evolución de la situación en Euskal Herria con el desarrollo de los grupos antiterroristas como el GAL. La complejidad de la situación se va a plasmar en las obras rodadas sobre el período.

Tal vez haya que considerar un poco aparte el díptico documental que le dedicó Arthur Mac Caig¹² al País Vasco: *Euskadi, hors d'État* (1983) y *Terreur d'État au Pays basque* (2000). En la primera película se hace un balance de la cuestión vasca y del problema de la ETA en el momento de la llegada de los socialistas. La segunda, *Terreur d'État au Pays basque*, está dedicada esencialmente a la cuestión de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación). A diferencia de la mayoría de las películas dedicadas a la banda armada, el díptico adopta una posición más bien benévola hacia los terroristas y la cuestión nacionalista. Incluso en la segunda, la

¹² Arthur Mac Caig también es el autor de un documental: *Irish ways: la guerre oubliée* que analiza en profundidad los conflictos de Irlanda del Norte.

encuesta llevada a cabo es una condena muy dura de las dos grandes potencias democráticas, las cuales bajo el pretexto de luchar contra el terrorismo vasco han utilizado métodos dignos de dictaduras.

Dejando de lado estas dos obras singulares, las ficciones realizadas sobre el periodo socialista tienden a proponer una lectura predominantemente consensual, como si se quisiera de nuevo evitar plantear los problemas políticos que conoce Euskal Herria. De ello que se le conceda tanta importancia a la figura del “reinsertado”, militante etarra que vuelve a la vida “normal”. Recordemos que el gobierno socialista, en los primeros años de su mandato, respondió en efecto a la situación política por la reinserción social de los antiguos miembros de la ETA y eso hasta la muerte, en 1986, de “Yoyes”, antigua dirigente de ETA. La producción cinematográfica, en obras a veces bastante secundarias, tiende a sobrevalorar la figura del reinsertado como en *Goma 2* (José Antonio de la Loma, 1984), *El Amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987) y *Proceso a ETA* (Manuel Maciá, 1988). La valoración de esta figura aboga por una resolución del conflicto vasco apoyándose en un personaje que se le puede considerar como más “razonable” y por supuesto más apto para comprender que “la guerre est finie”, como lo dijo en su momento Alain Resnais a propósito de la guerra civil española. La visión consensual es la que sigue prevaleciendo acompañada por supuesto de la condena del radicalismo etarra.

Sin embargo, hay que esperar el año 2000 para que alguien se atreva a realizar una película sobre la figura más emblemática de los arrepentidos de la ETA, la ya citada dirigente Yoyes ejecutada por la organización. Recordemos brevemente que María Dolores González Catarain se había incorporado a ETA en los primeros años de la década de los 70; su ascensión dentro de la organización fue importante para la banda por su propia capacidad y porque permitía la promoción de una mujer en un entorno más bien masculino. A partir del asesinato en 1978 del dirigente de ETA José Miguel Beñaran Ordeñana “Argala”, comienza una etapa de discrepancia con la línea dura de la dirección. Fue separada de la organización de ETA en 1980. Ese mismo año se exilia en México, estudia una carrera universitaria y comienza a trabajar para las Naciones Unidas. Tras largas gestiones, y al no haber contra ella problemas importantes pendientes, el Ministerio del Interior le autoriza regresar a España acogiéndose al Programa de Reinserción Social vigente. Entra en España el 11 de noviembre de 1985, y con su regreso se tiene que enfrentar con una triple dificultad:

- Para el Gobierno español, supone la potenciación de la vía de reinserción social que estaba propugnando;
- Para el mundo abertzale, es una traidora a la causa;
- Para ETA significa un peligro, ya que no solo es una traidora sino que además la reinserción puede representar una vía de abandono de otros miembros tras una persona tan significativa.

No sirvió de nada el que familiares de Yoyes fuesen militantes de Herri Batasuna, ni que su propio hermano fuese concejal: la ex militante fue ejecutada.

La representación que ofrece Elena Taberna de la realidad histórico-política abarca principalmente el periodo 1973-1978 y los años 1985-1987, dejando de lado la estancia de la militante en México. Fundamentalmente se ponen de manifiesto dos aspectos esenciales: las discusiones y discrepancias en el seno de la organización y las actividades antiterroristas de grupos para-militares, en particular los GAL. A eso se añade, de manera más discreta, un alegado feminista. Si nos atenemos al discurso desarrollado por la película, la figura de Yoyes es globalmente la más positiva. Por otra parte, el franquismo, los grupos antiterroristas y el gobierno y, por otra parte, el mundo de los periodistas, constituyen el polo negativo. El discurso de la película se vuelve más ambiguo cuando se trata de evocar a la banda terrorista; en efecto, las discrepancias que nacen aparecen más como el fruto de individuos aislados que de una conducta general, de una orientación política. Con lo cual, mientras el terrorismo de estado representado por los grupos antiterroristas y en particular los GAL cumple una función narrativa claramente negativa, la organización ETA y sobre todo sus finalidades políticas nunca son evocadas. Incluso la violencia casi tiende a veces a justificarse por la actitud de los GAL.

Pero me parece esencial por otra parte analizar el contenido político de la película en función de su época de producción. La obra fue realizada en 1999¹³ y se estrenó en Madrid en marzo del 2000. Es importante recordar que la tregua fue decretada en septiembre de 1998 y se acabó a finales del año 1999, lo cual significa que corresponde al periodo de elaboración y realización de *Yoyes*. No cabe duda que la situación política excepcional que vivía en aquellos años Euskal Herria con la esperanza, por cierto frustrada, de llegar a una paz definitiva fue un factor determinante a la hora de adoptar posiciones. Al fin y al cabo,

¹³ El rodaje comenzó el 30 de mayo de 1999 y terminó el 27 de junio de 1999.

la actitud “moderada” de Yoyes convenía perfectamente en un momento histórico en el cual se pretendía alcanzar cierto consenso.

Bastante anterior a Yoyes y con unas cualidades artísticas e ideológicas bien superiores a la película de Elena Taberna, Marios Camus realiza *Sombras en una batalla* (1993), que solapadamente remite a la militante. La obra huye de cualquier maniqueísmo y va presentando a los personajes de los ex-terroristas de manera bastante matizada. Tal vez lo más señalado de la película sea su capacidad a plantearse las relaciones que se establecen entre lo individual y lo colectivo, la violencia y el miedo que se encuentran en cualquier bando. Carmen Maura logra una de sus mejores interpretaciones asumiendo la figura individual frente al miedo anónimo.

Si bien la figura del reinserción constituye un personaje al que se acude frecuentemente, la violencia aparece a su vez como una especie de segundo personaje en las producciones realizadas durante el socialismo. Varias obras posteriores a la de Mario Camus, en efecto, van a integrar en cierto modo la violencia a sus relatos. Se trata a menudo de mostrar de qué manera la violencia penetra el tejido social y se convierte en uno de sus componentes ineludibles. Recordemos que la muerte de Yoyes (1986), el atentado de Hipercor (1987) y el fracaso de las negociaciones secretas con ETA (marzo 1989) desembocaron en una condena cada vez más declarada de la violencia y en la firma del pacto de Ajuria Enea (1988), que pretendía reunir a todos los que condenaban la violencia y a ETA por consiguiente. Cuatro son las películas que van a plasmar esta presencia de la violencia en la sociedad vasca. Así pues *La blanca paloma* (1989) de Juan Miñón hace de la coexistencia delicada de la comunidad vasca y de la de los inmigrantes andaluces el trasfondo del relato. Sin embargo, el discurso se hace rápidamente maniqueo y la condena de la violencia pierde su fuerza. *Amor en off* (1991), de Koido Izagirre, aborda el problema de las familias de los presos de ETA, las presiones de los radicales dentro de sus propias filas y la intolerancia de su entorno familiar y social. Como ocurre a menudo con las películas que tocan el tema de la violencia en Euskal Herria, la prudencia hace que los temas esenciales se dejen en superficie sin ningún análisis coherente de la situación vasca. Del mismo año es *Cómo levantar mil kilos* de Antonio Hernández, que tiene el mérito de ser una comedia sobre ETA que más que una “astracana a la vasca”¹⁴ es un estudio fino de la cuestión de la

¹⁴ Véase el artículo de SANTIAGO DE PABLO, ya citado.

violencia en Euskadi con una crítica a ETA y a ciertos sectores del nacionalismo vasco moderado.

Dentro de estas obras que plantean la cuestión de la violencia en la sociedad vasca, dos obras amplían en cierto modo la propuesta e integran el mundo de la droga como otro factor de violencia. La opera prima de Ana Díez, *Ander eta Yul* (1988) pretende, con cierta frialdad, adentrarse en la cuestión de la violencia, aunque igualar al “camello” y al terrorista permite de hecho evacuar cualquier análisis de la situación a favor de la búsqueda del desapasionamiento político. Adaptación discutida de la novela de Juan Madrid, *Días contados*, es la última contribución, hasta el momento, de Imanol Uribe a la temática vasca, aunque en este caso la figura del etarra es más bien anecdótica en un relato en el cual el director, como en sus anteriores películas, parece huir de cualquier análisis de la realidad vasca cuando declara que no quería llevar a cabo “ninguna reflexión política sobre el tema” de ETA.

Como se ha podido ver, el conjunto de las películas que tienen como trasfondo histórico, los años del socialismo, se articulan a partir de dos temas recurrentes: la necesaria “reintegración” de los que pretenden integrar la sociedad democrática española y la reflexión sobre el estado de violencia creado por el terrorismo. Lo que se desprende de este conjunto de películas es la posición globalmente bienpensante de unos directores que parecen abogan por la necesaria unión sagrada de los partidos y de las fuerzas políticas en Euskal Herria, reproduciendo así la posición dominante del poder central. En este sentido, *Yoyes* es probablemente la película más emblemática de una clara ausencia de compromiso político.

LA RADICALIZACIÓN DE LA CONDENA (1996-2004)

La caída del gobierno socialista, entre otras causas por motivos de corrupción e indirectamente por cuestiones políticas como la de los GAL dejó el poder al Partido Popular de José María Aznar¹⁵. Sin embargo, el cambio político no quitó que el terrorismo siguiera siendo uno de los temas fundamentales de la vida política española. El secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco (julio de 1997), diez años después del “error” del Hipercor de Barcelona, representaba un nuevo fallo de la organización terrorismo y un punto de inflexión en la historia de la ETA. La tregua (septiembre 1998-noviembre 1999) marcó un cambio transitorio de

¹⁵ Como por ironía del destino, el que llegó al poder a causa principalmente del terrorismo también se fue sobre la misma cuestión.

estrategia, pero los últimos años y la política gubernamental han diezmado progresivamente a la banda terrorista.

Desde un punto de vista cinematográfico, los años del Partido Popular se van a caracterizar por una especie de radicalización ideológica contra la violencia y sus promotores. Así pues, *A ciegas* (1997) de Daniel Calparsoro es una ficción y una historia de amor que resulta especialmente significativa en la medida en que se realizó precisamente cuando se asesinó al concejal de Ermúa. Son de interés las declaraciones del propio director que pretendía reflejar la “confusión de Euskadi”, antes de afirmar, tras la ejecución de Miguel Ángel Blanco, que la película era un “basta ya al terrorismo”. Este oportunismo muestra claramente de qué manera una película es el producto de una época tanto o más que el del tiempo del relato. Con *Asesinato en febrero* (2001), el productor Elías Querejeta ofrece a Eterio Ortega la realización de un documental *sui generis* que se centra en el asesinato por ETA del dirigente socialista Fernando Buesa y del ertzainza Jorge Díaz Elorza, que tuvo lugar en Vitoria en febrero del 2000. A partir de testimonios de familiares y amigos de las víctimas y de la voz de un experto –al parecer un etarra interpretado por un actor– que narra cómo se comete un atentado, el documental plasma por una parte la humanidad de las víctimas y por otra la inhumanidad anónima de los verdugos de ETA, nunca nombrada pero evidentemente reconocible. El distanciamiento con el cual se van describiendo las diferentes etapas de una “acción” realizada por la organización hace más violenta todavía la denuncia y la condena de la película. Aunque obra de pura ficción, *El viaje de Arián* (2001) del debutante catalán Eduard Bosch reincide en la condena implacable del terrorismo y de ETA, cuyos mecanismos se intentan estudiar. Si bien la violencia y la kale borroka son denunciadas, como en las demás películas, se dejan de lado las cuestiones fundamentales –las razones por las cuales luchan los terroristas– para desarrollar un discurso globalmente humanista, bien intencionado, pero decididamente superficial.

En este repaso de las obras inspiradas en la situación vasca de los años de Partido Popular, no podía faltar la última película de Julio Medem, *La pelota vasca* (2003), que, en cierto modo, riza el rizo, si entendemos que *Amar Lur* fue la primera película moderna en analizar la cuestión vasca. Por supuesto, en 1968, la violencia no podía constituir un componente, mientras que en el 2003 es un elemento esencial de *La pelota vasca*. Dejando la polémica que se desarrolló a raíz de su presentación en el festival de San Sebastián y que la ha convertido en un taquillazo, el documental ofrece un balance de la situación vasca y por

ello pretende dar la palabra a todos cuantos aceptan tomarla. Esta propuesta sin bien tiene un indiscutible interés con la expresión de sentimientos y análisis divergentes, también se caracteriza por una voluntad de no tomar partido en el prisma vasco tanto en la versión de dos horas como en la versión de siete horas comercializada en vídeo. Curiosamente, lo que sorprende es que al fin y al cabo, las diferentes posturas políticas de los entrevistados vienen a anularse progresivamente y hacen que desaparezca cualquier posible toma de posición del director, tanto más cuanto que las mismas preguntas desaparecen totalmente de un documental casi institucional.

La polémica de *La pelota vasca*, orquestada por los sectores más conservadores de la sociedad española, es tanto más inexplicable cuanto que el discurso de la película es, al fin y al cabo, bastante consensual¹⁶.

BALANCE

Lo que quisiera finalmente destacar en este repaso de la presentación de la violencia y de ETA en particular es por una parte la profunda vinculación entre una película y su momento de producción: valga como ejemplo la figura del “reinsertado” del período socialista o los ataques determinados de la violencia etarra durante los años del Partido Popular¹⁷. Pero tal vez lo que más cobra importancia en estas películas es la falta de compromiso político de los autores, siendo el ejemplo más significativo el de Imanol Uribe, cuya prudencia es constante pero que sigue siendo la tónica en las últimas producciones que han tocado el tema, como se puede notar en las declaraciones de Miguel Courtois, director de *Lobo*:

No sé como va a reaccionar la gente en su estreno. A lo mejor me tiran piedras o les encanta. A los nacionalistas les va a parecer que Lobo era un traidor y un sinvergüenza y tendrán razón. Por otra parte, los españoles opinarán que fue un héroe nacional, y desde ese punto de vista también lo pueden decir. Yo voy a contar la historia de este hombre, ¡que opinen los demás!

¹⁶ Resulta significativo que tanto Fernando Savater como Cristina Cuesta, presidenta del Colectivo de Víctimas del Terrorismo, rechazaran participar en el documental de Julio Medem.

¹⁷ La última película dedicada al tema etarra es la producción de Miguel Courtois, *Lobo* (2004), que rescata a la figura del célebre infiltrado en ETA (entre 1972 y 1975), protagonizado por Eduardo Noriega. Este rescate en tiempos del gobierno del PP no parece del todo inocente.

Esta distancia que se adopta de manera bastante constante hace que la cuestión vasca nunca se llegue a abordar de manera frontal. ¿Cuáles son las realidades vascas? ¿En qué medida Euskal Herria se puede constituir en un territorio autónomo? ¿Cuáles son las motivaciones profundas de los terroristas de la ETA? ¿Qué compromiso existe entre la sociedad vasca y el nacionalismo? Éstas son unas pocas preguntas que la producción cinematográfica estudiada deja sin respuesta. De *Ama Lur* a *La pelota vasca*, y pasando por las numerosas ficciones, la producción sobre ETA parece haber seguido al fin y al cabo el propio recorrido de la organización terrorista que conduce desde un análisis político e ideológico de la situación vasca (principalmente antes de la VII asamblea de ETA, y la cisión entre militares y político-militares) hasta una forma de ritualización de la violencia vaciada de cualquier contenido, considerada como un simple fin, un simple efectismo. Las películas han ido evacuando las cuestiones esenciales transformando a ETA en un pretexto para relatos bien intencionados pero políticamente vacíos e ideológicamente poco comprometidos: a la violencia ritual de ETA corresponde la denuncia ritualizada de la misma violencia. Una cobardía frente a otra cobardía.

JEAN-CLAUDE SEGUIN

Université Lumière-Lyon 2

LA SEDUCCIÓN POR LAS SOMBRAS:
PRESENCIA DE LA NOVELA POLICÍACA
Y EL CINE NEGRO EN *BELTENEBROS* DE
ANTONIO MUÑOZ MOLINA

“Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca”. Con este inicio que recuerda, por la concisión y el ritmo, al clásico de Rulfo, el narrador de *Beltenebros* nos instala sin concesiones en un espacio urbano donde la oscuridad, la violencia y el misterio serán la atmósfera por donde transitan los personajes de esta narración.

Si en *El invierno en Lisboa*, Muñoz Molina recurrió a la música (específicamente al jazz) como elemento estructurante y ambiental de la ficción, en *Beltenebros* (1989) incorpora aspectos de la novela policíaca con el propósito de explorar los límites entre los géneros. Asimismo, recurre a ciertos motivos del cine negro porque su competencia como espectador del género, lo ha llevado a advertir que el núcleo duro y fundamental de esta clase de filmes desvela sus principales señas de identidad en el carácter problemático de sus personajes (de psicología siempre curva o nebulosa), en una visión pesimista del paisaje social, en un diagnóstico moral preñado de incertidumbres y ambivalencias.

Fiel a su preocupación por la historia de España, en *Beltenebros*, Muñoz Molina vuelve a ocuparse de la Guerra Civil y los decenios que siguieron a ella. Desmonta, mediante una historia desdoblada en dos relatos paralelos y trenzados por la presencia de un traidor, “los conceptos heroizantes de la resistencia clandestina contra Franco y desvela los vestigios de un pasado no aceptado, reprimido y silenciado”¹.

No obstante que el tema político es el detonar de la historia en *Beltenebros*, y daría para una disertación, en esta ocasión me interesa explorar las relaciones que se dan en la novela entre cine y literatura, y destacar cómo la obra de Muñoz Molina, además de apropiarse sagazmente de ciertos préstamos de la novela policíaca y el cine negro, no deja de desplegar una individualidad inconfundible con rasgos muy personales.

A guisa de resumen, expongo el argumento de la obra con el propósito de que éste sirva de referente a la disertación posterior. Darman, protagonista y yo-narrador de la novela, llega a Madrid a mediados de los

¹ Cf. SUSSANE KLEINERT, “El encuentro de arte y crimen”, en *Abriendo caminos. La literatura española desde 1975*, Lumen, Barcelona, 1994, p. 222.

años sesenta para liquidar a un traidor llamado Andrade. Esta misión le ha sido encomendada por una organización que el lector va identificando paulatinamente, y a través de diversos indicios, como una organización clandestina comunista. Mediante las indicaciones que le dan, Darman se va enfrentando a un hecho que casi había olvidado: veinte años atrás, en su último viaje a Madrid, mató a tiros al supuesto traidor Walter, alias Beltenebros, con lo cual dejaba sumida en la desgracia a su esposa Rebeca Osorio.

Darman, para quien la actividad clandestina hace ya tiempo que no tiene ningún sentido, se ve envuelto en un inquietante juego de simetrías: la novia de Andrade es una joven que además de guardar un gran parecido con la Rebeca Osorio de antaño, lleva el mismo nombre. Al mismo tiempo este juego de simetrías, esta superposición de pasado y presente que a Darman le parecen crecientemente irreales y las vive como una experiencia de “tiempo cancelado y espera sin motivo”² (p. 14), le permitirán recomponer la historia y descubrir la verdad.

Siguiendo el rastro de la joven Rebeca Osorio y del supuesto traidor Andrade, Darman tropieza repetidamente con el nombre de Ugarte, comisario sin rostro de la policía política, que vive en la oscuridad y que encarna el principio de clandestinidad de un modo aún más perfecto que los camaradas del propio Darman.

Como en el pasado, los desplazamientos de Darman en la historia presente acontecen en las sombras, en la penumbra; en dos espacios, también simétricos: *La boîte Tabú* y el *Universal Cinema*. Es en estos recintos donde Darman encontrará las claves del misterio que le permiten levantar el velo de irrealidad que el pasado tiende sobre el presente y desenmascarar el ambiente de engaño y falsedad como producto de una intriga.

BELTENEBROS Y EL HALCÓN MALTÉS: PRÉSTAMOS Y ARQUETIPOS

Gracias a los estudios teóricos sobre el séptimo arte, identificamos al cine y a la literatura como dos formas distintas de un mismo acto: narrar. Hoy día, y debido a la importancia que ha ido adquiriendo paulatinamente la imagen en los diversos órdenes de la vida, el cine ha venido a ocupar un puesto privilegiado con respecto a la literatura.

Sin embargo, en el cine, desde la irrupción de Griffith, según se ha visto hasta ahora, cualquier relato, para ser narrado en forma de film, ha debido

² ANTONIO MUÑOZ MOLINA, *Beltenebros*, Plaza y Janés, México, 1997, p. 27. En lo sucesivo las citas a esta obra se harán entre paréntesis en el texto.

estructurarse siguiendo el patrón de la novela decimonónica. Debe reconocerse como señala Darío Villanueva, que “cualquier aspecto llamativo de la composición de una película puede ser inmediatamente relacionado con recursos presentes en alguna narración literaria del siglo XIX [también del XX] o épocas anteriores”³. “Los inicios del relato literario hay que vincularlos a la propia entraña del lenguaje verbal, pues unos de los «actos de habla» fundamentales es, precisamente, la narración”⁴. Si el cine comparte con la literatura la capacidad de narrar acontecimientos, del orden de lo real o lo ficticio, entonces tendremos que reconocer la existencia de una serie de correspondencias entre ambas representaciones artísticas.

Al margen del debate persistente entre cine y literatura, y dejando asentado que una película es distinta de una novela en la medida que puede mostrar las acciones sin decirlas, este trabajo pretende desvelar las relaciones que, en el orden de lo narrativo —incluyendo la descripción de lugares y personajes—, guardan *Beltenebros* de Antonio Muñoz Molina y *El halcón maltés* de John Huston, dos historias que han sido contadas a través de la novela y el filme respectivamente.

La aproximación al filme de Huston la realizaré desde la narratología, disciplina que ha propiciado fecundos estudios en las nuevas teorías del cine, y ha tomado en préstamo conceptos de la escuela formalista rusa, principalmente, por lo que su relación con lo literario resulta evidente y facilita la identificación de la obra del director norteamericano y el novelista español.

En el análisis del relato resulta fundamental la distinción entre fábula y syuzhet, categorías seminales de los formalistas rusos que la narratología tomó en préstamo.

“Tanto para comprender una película como, por ejemplo, una novela en lo que tienen de creaciones artísticas hay que distinguir dos aspectos determinantes: la historia... y el discurso”⁵. Victor Shlovsky, primero en formular estos dos conceptos, entendió la fábula —o historia— como el “modelo de relaciones entre los personajes y el modelo de acciones tal y como se despliegan en orden cronológico”⁶, y el syuzhet —o discurso— como

³ DARÍO VILLANUEVA, “Los inicios del relato en la literatura y el cine”, en *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto filmico*, Visor, Madrid, 1999, p. 126.

⁴ *Ibid.*, p. 214.

⁵ *Ibid.*, p. 216.

⁶ ROBERT STAM *et al.*, *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 93.

“la organización artística o «deformación», del orden causal-cronológico de los hechos” (*id.*).

La importancia de estos conceptos para toda narración, ya sea cinematográfica o literaria, radica en que mediante ambos podemos distinguir los dos planos más significativos del relato, es decir, gracias a la fábula somos capaces de re-construir la sucesión de eventos de los que forman parte lugares y personajes –Tynianov afirmaba que esta reconstrucción del espectador o lector, se basaba en las pistas o indicadores del entramado estilístico (discurso)–, y a través del *syuzhet*, nos percatamos del artificio del escritor o del director.

Dejo aquí, por el momento, estas breves consideraciones del análisis del relato para retomarlas y desarrollarlas más adelante.

Dadas las características de *Beltenebros*, se puede afirmar su innegable acercamiento a la novela policíaca negra, además de que incorpora en la construcción de su universo narrativo, tipos y arquetipos pertenecientes al cine negro, lo que emparentaría la novela con *El halcón maltés*, filme que inaugura dicho género cinematográfico. Pero ¿cuáles son las características y los arquetipos a los que me refiero? Procederé a dar respuesta.

La novela policíaca se inicia, gracias a uno de los escritores en lengua inglesa más importantes del siglo XIX: Edgar Allan Poe, a través de tres narraciones que se consideran como pioneras del género: *Los misterios de la calle Morgue*, en 1841; *El misterio de Marie Rogiet*, al año siguiente; y *La carta robada*, que apareció en 1844. “Por su temática, escenario y atmósfera de crimen, misterio y terror, estos cuentos impregnados de elementos sobrenaturales e irracionales, están íntimamente relacionados con la tradición de la «novela gótica» europea”⁷. Estas narraciones no tuvieron mucho éxito sino hasta la propagación, por círculos intelectuales europeos, de las traducciones hechas por Charles Baudelaire.

Posteriormente, Arthur Conan Doyle, reutilizaría el modelo de investigador de Poe, para crear el personaje de Sherlock Holmes, y desarrollar la novela-enigma, donde todos los elementos narrativos estaban encaminados a la resolución de un enigma misterioso planteado al inicio del relato. Esta fórmula –fundamentada en la oposición del Bien y el Mal, simbolizada en las figuras del investigador y el criminal– llevó a consagrarse a muchos escritores representativos de la novela policíaca denominada clásica: Ellery Queen, Dorothy L. Sayers, y Agata Christie, entre otros.

⁷ JOSÉ F. COLMEIRO, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*, Anthropos, Barcelona, 1994, pp. 31-32.

Sin embargo, es en Estados Unidos donde el género policíaco experimenta la innovación que nos interesa:

Autores como Dashiell Hammett y posteriormente Raymond Chandler crean una nueva escuela de novela policíaca a partir de un tipo de relato sensacionalista..., el relato *tough* o *hard-boiled* de acción trepidante, personajes “duros” y adosado de grandes dosis de sexo y violencia⁸.

Como podemos observar, la novela policíaca negra representa una vuelta de tuerca con respecto a la clásica, no sólo en cuanto a la estética, sino también a la ética de los personajes, ambas profundamente emparentadas con el cine negro:

La configuración definitiva del cine negro en los años cuarenta lleva consigo una transformación profunda de las estructuras narrativas, dramáticas y estilísticas... que, entre otros cambios significativos, empieza a cuestionar la formulación de los arquetipos anteriores... y permite la entrada en escena de un nuevo tipo de protagonista: el detective privado⁹.

La figura del detective privado, heredera del gángster del cine previo, “se reviste con los rasgos de un individualismo feroz que tiene su origen, por una parte, en la propia actividad profesional del investigador privado y, por otra, en su posición dentro del relato, a caballo entre el mundo del hampa y la ley” (*id.*). Si bien Darman —protagonista de *Beltenebros*— no es un investigador privado, sí se acerca mucho al arquetipo de Sam Spade —personaje principal de *El halcón maltés*—, pues responde a estas características¹⁰.

“El detective..., carece en la ficción de parientes... a los que sentirse unido”¹¹, lo que provoca que en su interior se genere una desconfianza de todo y hacia todos: “Hasta que no llamaron a la puerta no se me ocurrió pensar que podía estar cayendo en una trampa. Instantáneamente recordé

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ CARLOS F. HEREDERO y ANTONIO SANTAMARÍA, *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 208.

¹⁰ En las líneas que siguen no introduzco “testimonios de Sam Spade”, pues doy por hecho que el arquetipo que estoy caracterizando es el suyo, es decir, el del cine negro, mismo que va a adoptar Muñoz Molina para la configuración de Darman.

¹¹ C. HEREDERO y A. SANTAMARÍA, *op. cit.*, p. 209.

la expresión del recepcionista al tenderme la llave; tenía, como todos, una sonrisa de delator afable” (p. 27); “Yo desconfío siempre del silencio y la inmovilidad de los teléfonos” (p. 36).

La “investigación desarrollada por el detective le obliga a reconsiderar el mundo combinando sagazmente sus dotes de observación con su instinto de supervivencia”¹², instinto que Darman demuestra a través de su enorme capacidad de adaptación o disimulo:

Casi ninguna de las adversidades de segundo orden que trastornan a otros lograba imponerse a mí durante más de quince o veinte minutos, y eso era, supongo, lo que me había agregado un prestigio de frialdad y eficacia (p. 20).

Yo fingía la ira con el mismo celo con que sabía imitar la serenidad o la decencia (p. 35).

Los factores mencionados –individualismo, falta de parentela, desconfianza– “impiden que el detective... pueda integrarse en ningún grupo, y esto cuando... no ha sido ya expulsado previamente de alguno” (*id.*). Spade es un ex-policía, y en el caso de Darman, aunque pertenece a una supuesta organización espía, su rechazo en general acentúa su permanencia al margen, “Inútil para cualquier forma no solitaria de vida” (p. 16). Y para acentuar aún más su condición de proscrito, Darman declarará: “Yo era nadie, un muerto prematuro que todavía no sabe lo que es, una sombra que cruzaba ciudades y ocupaba en los hoteles las habitaciones desiertas, leyendo, cuando se desvelaba, las instrucciones a seguir en caso de incendio” (p. 56).

Su incapacidad para confiar en nada ni en nadie impide también, que “el amor –salpicado del olor fétido de la corrupción que los rodea– pueda alterar la trayectoria de sus vidas, de la misma forma que su desconfianza alimentará su misoginia” (p. 211). Sam Spade lleva a tal grado este modo de conducta que sacrificará a la mujer que ama con tal de permanecer fiel a sí mismo. Darman por otro lado no escapará, sino del amor, del deseo, aunque conserve efectivamente la actitud misógina de Spade.

Otro rasgo evidente que vincula a *El halcón maltés* con *Beltenebros* es la caracterización del ambiente. En el cine negro:

El sueño americano ha terminado por transformarse en pesadilla y el juego de claroscuros, *los tintes expresionistas*, la atmósfera turbia de

¹² *Ibid.*, p. 210.

los relatos o *la inserción de determinados elementos oníricos...* no hacen más que subrayar esa sensación¹³.

En *Beltenebros* encontramos muchísimas referencias tanto al expresionismo como al mundo onírico, basten un par de ejemplos: “Minutos después las luces giratorias de los coches de policía se perdieron entre la lluviosa oscuridad y los árboles. Las vi muy lejos, cuando se detuvieron en el cruce de la carretera principal, brillando azules y convulas como llamas de gas amortiguadas por la niebla” (pp. 17-18), “Casi toda la luz de la habitación procedía de la ventana, y daba a las cosas, iluminadas desde abajo, una dimensión oblicua de lejanía, como la de la música” (p. 46); “La fatiga de tantos viajes sucesivos me daba la sensación de asistir a un sueño que sólo parcialmente me pertenecía” (p. 73), “...que la inmovilidad me anegaba en un espacio vacío, el de la alucinación o la inconsciencia, porque soñaba las cosas al mismo tiempo que me sucedían” (p. 83).

Ni que decir de la caracterización del espacio oscuro y frío, y de la noche como espacio temporal en el que preferentemente se desarrollan las acciones: “Era como estar sumergido en las aguas densas y oscuras de un pozo” (p. 78).

Los arquetipos que comparten la novela de Muñoz Molina y el cine negro, particularmente *El halcón maltés*, no terminan ahí, otro tanto podría decirse del arquetipo de la mujer fatal, personificado en las figuras de Rebeca Osorio y Brigid O’Shaughnessy respectivamente. En ambas obras tanto Darman como Spade pueden llegar al esclarecimiento de la verdad, porque entran en el juego de la mujer fatal. “El deseo de saber del detective es siempre deseo de saber sobre el crimen y deseo de saber o conocer a la mujer que se presenta como enigmática”¹⁴. Sin embargo, interrumpiré aquí lo de los arquetipos para pasar al terreno propio de la fábula y el syuzhet.

LA “GRAMÁTICA DE LA NOVELA POLICÍACA NEGRA”¹⁵

Tzvetan Todorov fue el primero en emparentar los términos de fábula y syuzhet con la novela policíaca. Todorov designó con el nombre de *historia del crimen* a la fábula, y con el de *historia de la investigación* al syuzhet. La teoría

¹³ *Ibid.*, p. 232. Las cursivas son mías.

¹⁴ EVA PARRONDO COPPEL, “El Casino en el cine negro: espacio y diferencia sexual”, p. 138 (artículo sin ficha).

¹⁵ El título está tomado del trabajo de José F. Colmeiro, así como el planteamiento que se hace de fábula y syuzhet. Expreso mi gratitud y deuda con el autor.

de Todorov establecía que la serie de dicotomías de la novela policíaca estaban basadas en el antagonismo entre estas dos narrativas.

La narrativa del *crimen*, al ser re-construida por el lector conforme un orden causal y cronológico, desvela los motivos, medios y resultados de la acción criminal, así como a sus responsables; la narrativa de la *investigación*, formulada en términos de historia, es el proceso de indagación y revelación de la narrativa del crimen, a cargo del investigador.

Si nos referimos al *syuzhet*, ahí encontramos que la narrativa del crimen, como la de la investigación, son expuestas como texto artístico, no como historia. Es mediante los mecanismos del *syuzhet* que el lector se identifica con la historia —orientado por el narrador—, por lo que la investigación del detective y la del lector —historia y discurso respectivamente— difieren considerablemente.

El discurso de la novela policíaca se ordena conforme las exigencias de un código hermenéutico, según la terminología de Barthes, cuya finalidad es “despertar el interés del lector por medio de la presentación de una incógnita y mantenerlo por cierto tiempo a la expectativa de su resolución o desenlace”¹⁶.

El interés que despierta el código hermenéutico se debe al manejo de la *intriga*, retardando o posponiendo el desenlace mediante el manejo de la información, por un lado, o distribuyendo la conclusión a lo largo del relato, por otro.

Generalmente todos los relatos incorporan ambos mecanismos para generar intriga. Por un lado, siempre se nos presentan los resultados de la acción criminal al inicio de la narración, reservando para el final la identidad y motivos del criminal, por lo que la conclusión se disemina a lo largo del texto. Por otro lado, las estructuras retardatorias son abundantes en la novela policíaca, bajo la forma de *interrupciones*—cambios de tiempo y espacio— o digresiones —descripciones ambientales o físicas— que ayudan a construir el carácter de los personajes.

La intriga está plenamente fundamentada dentro de la novela policíaca, ya que mientras más se retarde la resolución del código hermenéutico, más se acrecienta la impaciencia del lector, por lo que éste último se ve obligado a “sopesar los datos que se le presentan... sin que se le escape la «pista crucial», y al mismo tiempo se ve impelido a seguir adelante para poder satisfacer su necesidad de una respuesta”¹⁷.

¹⁶ J. F. COLMEIRO, *op. cit.*, p. 78.

¹⁷ *Ibid.*, p. 80.

Esta exposición de conceptos, permite relacionar de manera más estrecha a *Beltenebros* y *El halcón maltés*. Primeramente nos percatamos de que historia y discurso en ambas obras difieren notablemente. No obstante que el narrador sea el protagonista, en ambos relatos, la información a disposición del lector es parcial, pues debido al carácter hermético del personaje, éste reserva para sí información necesaria para la resolución del código hermenéutico. Es por eso que tanto en la novela de Muñoz Molina como en el filme, la indagación de las pistas conduce a desenlaces diferentes de los que el lector se plantea operando así la sorpresa¹⁸.

El manejo de la intriga es soberbia en ambas narraciones y se construye, como ya vimos, gracias a las estrategias de retardación y fragmentación entre las que sobresalen la digresión y la interrupción. Tanto Sam Spade como Darman son personajes bien delimitados, gracias al efecto de las digresiones, las cuales contribuyen a crear la personalidad de los protagonistas: la relación de sus vicios, aprehensiones y actitudes. Asimismo, merece la pena destacar los mecanismos de interrupción presentes, únicamente, en la novela de Muñoz Molina.

Son estas estrategias de interrupción, entre las que sobresale la duplicación de los planos espacio-temporales y su encadenamiento, la percepción de los límites entre ficción y realidad, y la vindicación de la memoria como fundamento de la identidad individual o colectiva, lo que le otorgan a *Beltenebros* un lugar destacado en la narrativa española de los últimos años.

BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁸ LAURO ZAVALA caracteriza a este mecanismo como fundamental en el cine de suspenso, ya que la sorpresa opera gracias a que “el espectador ignora algo que el narrador conoce”, que se devela súbitamente, *Elementos del discurso cinematográfico*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003, p. 13.

METAFICCIÓN EN LITERATURA Y CINE

La metaficción es la ficción autorreferencial. En este trabajo presento un modelo para el estudio de la metaficción en la narrativa literaria y en la narrativa cinematográfica.

La metaficción puede ser considerada como algo más que un recurso literario. Puede ser entendida como aquello que distingue a la modernidad narrativa. Su estudio ha desafiado todas las teorías literarias, llegando a afirmarse que es imposible teorizar sobre ella, pues cada texto metaficcional subvierte la idea misma de literatura.

En este trabajo propongo un modelo para reconocer 50 estrategias metafictionales en literatura y otras tantas en cine, a partir del reconocimiento de cuatro mecanismos retóricos específicos: hiperbolización, minimización, transformación y tematización, aplicados a cada uno de los elementos narrativos del discurso literario (título, inicio, narrador, tiempo, espacio, lenguaje, género, intertexto, género y final) y del discurso cinematográfico (título, inicio, imagen, sonido, edición, puesta en escena, género, estilo, intertexto y final).

La metaficción puede ser considerada como una forma de intertextualidad, que es sin duda la estrategia productiva que define a los procesos semióticos de la cultura contemporánea. En el modelo propuesto señalo una distinción precisa entre la metaficción moderna (pretextual, apoyada en la relación con textos específicos) y la metaficción posmoderna (architextual, apoyada en la relación con reglas de género).

A partir de este modelo señalo algunos ejemplos específicos pertenecientes al canon del cuento, la novela y el cine producidos en Europa, Estados Unidos e Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, enfatizando la importancia de la tradición hispánica.

ALGUNOS ANTECEDENTES CANÓNICOS

Al ser la metaficción uno de los elementos que definen a la narrativa moderna y posmoderna, sus manifestaciones más diversas se encuentran ya en el *Quijote* de 1605. La modernidad literaria y cinematográfica consiste, precisamente, en la toma de conciencia de un sistema de convenciones narrativas, las convenciones de la tradición clásica.

Los estudios sobre la metaficción son muy recientes. El término *metaficción* fue propuesto por el escritor norteamericano Philip Glass en un ensayo publicado en 1962, es decir, hace menos de 50 años.

Y aunque este término y su estudio fue retomado y difundido por el narratólogo Robert Scholes esa misma década, la importancia de la metaficción empezó a ser reconocida de manera más sistemática a partir de la publicación del trabajo doctoral de la canadiense Linda Hutcheon, *The metafictional paradox*, en 1970.

La metaficción tiene antecedentes tan importantes como *Jacques le fataliste* (1796) del escritor francés Denis Diderot, *Tristram Shandy* (1759-1767) del escritor irlandés Laurence Sterne, y *At swim-two-birds* (1939) del también irlandés Flann O'Brien, entre muchísimas otras novelas de los últimos cuatro siglos.

Todavía está por ser escrita una *Enciclopedia de la metaficción*, donde se podrá estudiar una tradición de ruptura en cientos de cuentos, novelas, minificciones y películas.

En esta tradición, la creación de una narratología deconstructiva pondrá en evidencia cómo lo que está en juego en la metaficción es un mayor énfasis en los procesos de lectura y escritura, más que en las formas y las estructuras de la narración, es decir, un énfasis en los procesos de sentido más que en las estructuras de significación textual.

En el contexto hispanoamericano, es evidente que las vanguardias narrativas de las primeras décadas del siglo XX están fuertemente marcadas por la metaficción, de Macedonio Fernández a Oliverio Girondo, y de Felisberto Hernández a Arquelles Vela, entre muchos otros.

El modelo que presento a continuación tiene como objetivo mostrar de manera clara y sistemática la utilización de las estrategias de metaficción que propone Linda Hutcheon, al distinguir entre los mecanismos de tematización y los de actualización, reconociendo, con Susan Lauzen, que (S. Lauzen 1987) estos últimos pueden ser estudiados como mecanismos de hiperbolización, minimización y subversión de las convenciones narrativas.

Tipología de estrategias metaficcionales en cine

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Inicio	Título tematizado en los créditos (<i>Psicosis</i>)	Inicio <i>in medias res</i> (<i>Amén</i>)	Final en reversa (<i>Amnesia</i>)	Suspense explícito (<i>La so- ga</i>)

Imagen	Saturación de imágenes (<i>Powwagqatsi</i>) (<i>Kooyaniskatsi</i>)	Blanco y negro estilizado (<i>Manhattan</i>)	Color tematicizado (<i>Mi vida en rosa</i>)	Recursos anacrónicos (<i>El niño salvaje</i>): Iris en b & n
Sonido	Mitificación (<i>Diva</i>)	Silencios (<i>Pi</i>)	Asincronía (<i>Eikka Katappa</i>)	Metaforización (<i>2001</i>)
Edición	Profusión de hechos sin conexión (<i>Vidas cruzadas</i>)	Fragmentos (<i>Sospechosos comunes</i>)	Narración no plausible (<i>Mulholland</i>)	Yuxtaposición diegética: Metalepsis (A) (<i>Purple Rose</i>)
Narrador	Múltiples voces (<i>He Says, She Says</i>) (<i>77 Sunset Strip</i>)	Narrador ausente (<i>La dama del lago</i>)	Narración sospechosa: "Tal vez..." (<i>Amnesia</i>)	Tematización del director (<i>Noche americana Stardust memories</i>)
	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Estructura	Mise-en-Abîme (<i>8 1/2</i>) Esquema impuesto parcialmente (<i>Dónde estás, hno.</i>)	Escala: Una o dos imágenes (<i>short shorts</i>)	Secuencia alterna de lectura (<i>Nashville</i>)	Biografía de personaje inexistente (<i>Zelig</i>)
Género	Alusión a género extra-cinematográfico (<i>Los payasos</i>) (<i>Misterio</i>)	Reseña de películas inexistentes (<i>El ciego</i>)	Lo banal y lo extra ordinario (<i>Danzón</i>)	Ficción como un juego (<i>La mujer del Titanic</i>)
Estilo	Ejercicios de estilo (<i>Animatrix</i>)	Título sin película (<i>McLaren</i>)	Lipocine (<i>Baraka</i>)	Película como juego (<i>Matrix</i>)
Puesta en escena	Exceso de detalles (<i>Underground</i>) Descripción contradictoria (<i>Lost Highway</i>)	Descripción ausente o mínima (<i>El cubo</i>)	Mundos paralelos o simult. (<i>Solaris</i>)	Espacio como personaje (<i>Moebius</i>)

Personajes	Sin una función particular (dwarfs en David Lynch)	Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre (Hnos. Coen)	Doppelgänger (<i>Blade Runner</i>)	Personaje habla al espectador: Metalepsis (B) (<i>Orlando</i>) (<i>Zoot Suit</i>)
Intertexto	Metaparodia (NBK: I Love Mallory)	Citación textual (<i>Sleepless in Seattle</i>)	Cambio de contexto (<i>Tro-no de sangre</i>)	Tematizar intertexto (<i>Carmen / Godard</i>)
Final	Finales alternos (<i>Zoot Suit</i>)	Ausencia de final (<i>Mundos paralelos</i>)	Finales simulados (<i>Brasil</i>)	Final tematizado (<i>Amor a colores</i>)

UN RECORRIDO POR EL CINE CONTEMPORÁNEO

El estudio de la metaficción en el cine analógico permite reconocer los elementos específicos de la narrativa cinematográfica. Veamos algunos ejemplos ilustrativos de los mecanismos señalados en el caso de películas consideradas como parte del canon occidental.

El *incipit* contiene el programa narrativo de manera explícita o alusiva, y en el caso de la narrativa cinematográfica, este programa puede estar contenido en la secuencia inicial de créditos, aunque muchas películas no necesariamente inician con esta secuencia. Entre las estrategias de metaficcionalización del inicio encontramos la tematización del título durante la secuencia de créditos (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1962); el inicio *in medias res* (*Amén*, Costa Gavras, 2002); el final en reversa (*Amnesia*, 2000), y el suspenso explícito (*La soga*, Alfred Hitchcock).

Por otra parte, la composición de la imagen cinematográfica está muy ligada al desarrollo tecnológico del medio. Entre las estrategias de metaficcionalización cinematográfica podemos reconocer la saturación de imágenes, es decir, una ausencia total de texto narrativo, diálogos o cualquier otro recurso a la palabra, como en los documentales poéticos *Powaqqatsi* y *Kooyaniskatsi*; el empleo estilizado del blanco y negro (*Manhattan*, Woody Allen); la tematización del color como elemento narrativo que da consistencia al relato (*Mi vida en rosa*), y el empleo de recursos anacrónicos, como señalar el final de una secuencia al cerrar el diafragma con el iris característico del cine mudo (*El niño salvaje*, Francois Truffaut).

Además de la imagen visual, el sonido es un componente completamente distintivo de la narrativa cinematográfica, y entre los mecanismos metaficcionales que lo emplean podemos reconocer la hiperbolización

mitificadora de su importancia vital (*Diva*, Beneix); la elocuencia dramática en los momentos de silencio deliberado (*Pi*, Aronofsky); el empleo de una asincronía programática y deliberada entre imagen y sonido (*Eikka Katappa*), y el empleo metafórico de una música compuesta en un contexto completamente distinto al de la película (*2001: Odisea del espacio*, Stanley Kubrick, 1968).

La naturaleza de la edición es uno de los terrenos más importantes de la narrativa cinematográfica, pues tiene como objetivo naturalizar aquello que es producto de un sistema de convenciones. Entre las estrategias para hacer consciente este artificio encontramos la presencia excesiva de hechos que no tienen conexión entre sí (*Vidas cruzadas*, Robert Altman, 1899); la organización fragmentaria del relato (*Sospechosos comunes*); la presentación de hechos implausibles (*Mulholland drive*), y la yuxtaposición de planos del relato, como parte del procedimiento más importante de la metaficción brechtiana, es decir, la metalepsis (*The purple rose of Cairo*, Woody Allen).

La implementación de la instancia narrativa es fundamental para la construcción de sentido por parte del espectador. Este sistema de convenciones puede ser hiperbolizado al multiplicar las voces narrativas (*He Says, She Says*). Este sistema de convenciones puede ser minimizado al tener un narrador ausente, es decir, al organizar el relato íntegramente a partir de una cámara subjetiva (*La dama del lago*). Por otra parte, el sistema de convenciones del narrador puede ser subvertido cuando se tiene un narrador en primera persona que produce un relato conjetural, de tal manera que el espectador nunca tiene la certidumbre sobre cuál puede ser la posible verdad narrativa (*Amnesia*). Y todas estas posibilidades pueden ser tematizadas al tener como protagonista a un director de cine que está atento a éstas y muchas otras decisiones acerca de la película que está haciendo (*Stardust memories*).

La estructura narrativa es una de las estrategias más importantes de convencionalidad, y las convenciones de la narrativa mítica son las más relativizadas en el cine moderno. La hiperbolización de la estructura narrativa da lugar, naturalmente, a la *mise-en-abyeme* (*Ocho y medio*), y a la presencia de un esquema narrativo asumido deliberadamente (*Dónde estás, hermano*). La minimización de esta estructura ocurre en la elaboración de cortos extremadamente breves. La subversión de las convenciones estructurales ocurre al proponerse una secuencia alterna de lectura (*Nashville*). Y todo lo anterior es tematizado cuando la película consiste en ofrecer la biografía detallada de un personaje cuya existencia misma es apócrifa (*Zelig*).

Las convenciones genéricas establecen reglas de verosimilitud, y pueden ser objeto de reflexión al aludirse explícitamente a géneros extracinematográ-

ficos (*Misterio*, Marcela Fernández Violante); al hacer la reseña de películas inexistentes (*El ciego*); al narrativizar lo ordinario en su calidad de extraordinario (*Danzón*), y al mostrar cómo la capacidad de fabulación orla es el juego más riesgoso de todos (*La mujer del Titanic*).

El estilo cinematográfico es un terreno abierto a la experimentación, y así es utilizado en el caso de las variantes de animación derivadas de una película digital, a la manera de ejercicios de estilo (*Animatrix*). Algo similar ocurre con los cortometrajes experimentales, en los que puede haber un título sin película, o en los que los objetos adquieren una personalidad más marcada que la de los seres humanos, o los que la música es motivo de imágenes abstractas que corresponden al ritmo mismo de la música (Norman McLaren). Una forma de subversión estilística la encontramos en el género del documental poético, que llega a ser una especie de lipocine (*Baraka*). Y la tematización del estilo puede dar lugar a proponer a la película como un juego en el que está apostada la existencia misma del mundo (*Matrix*).

La puesta en escena es el componente narrativo que integra a los otros, y rebasa lo estrictamente profilmico, es decir, lo que se encuentra frente a la cámara. Esto es así porque la puesta en escena involucra la composición del encuadre, el empleo del sonido y los elementos de iluminación, actuación, escenario, edición y estructura narrativa. En algunos casos, alguno de estos elementos adquiere mayor peso que los demás, como puede ser el exceso de detalles hasta llegar a la saturación barroca (*Underground*). En otros casos, un elemento de la puesta en escena puede ser minimizado hasta llegar al ascetismo formal, casi puramente alegórica (*El cubo*). Y también pueden coexistir diversos mundos simultáneos o irreconciliables en la misma historia (*Solaris*, Andrei Tarkovski). O simplemente el espacio puede convertirse en uno de los personajes, tal vez el más conspicuo de la historia (*Moebius*).

Los personajes, a su vez, condensan los elementos señalados hasta aquí, y pueden cumplir una función hiperbólicamente paradójica, como es el caso de los enanos en las películas de algunos directores contemporáneos (Werner Herzog o David Lynch). También puede ocurrir que los personajes estén representados solamente por una letra inicial (Hermanos Cohen); pueden contar con un *doppelgänger* (cine negro clásico), o pueden dirigir la palabra directamente al espectador, como una forma de metalepsis brechita (*Sin aliento*; *Orlando*; *Zoot Suit*).

Los recursos intertextuales también pueden ser objeto de las estrategias metaficcionales, si recordamos que la metaficción es una forma de intertextualidad (y la intertextualidad puede ser entendida, a su vez, como una forma de metaficción). Por ejemplo, alguna secuencia de cine neobarroco

puede estar anclada simultáneamente en varios códigos audiovisuales, como el cine documental en blanco y negro, las series de televisión para la familia, el sitcom norteamericano y el video casero (secuencia *I love Mallory* de *Natural born killers*). En otros casos podemos encontrar una minimización de la misma naturaleza intertextual al presentar una cita cinematográfica, es decir, al incorporar un fragmento de la película que los personajes están viendo en la historia (secuencia climática de *Algo para recordar* en una secuencia melodramática de la comedia romántica *Sleeples in Seattle*). Uno de los casos más conocidos de intertextualidad subversiva es la extrapolación de una historia canónica en un contexto ajeno al original, como ocurre con frecuencia en las numerosas adaptaciones de las obras de William Shakespeare al cine (por ejemplo, en *Trono de sangre*, de Kurosawa). Por su parte, el mismo intertexto puede ser tematizado por la instancia narrativa, como en gran parte del cine de vanguardia (*Prenom: Carmen*, de Jean-Luc Godard).

Por último, detengámonos un momento en el final narrativo, que siempre conviene estudiar en su relación con el *incipit*. En algunos casos, la historia presentada es objeto de finales alternativos (*Zoot Suit*). En otros casos, la trama puede resistirse a tener ningún final posible (*Mundos paralelos*). También es posible que en la película haya al menos un final simulado, que engaña a un espectador distraído (*Brazil*). O el final puede ser el tema del final mismo de la historia (*Amor a colores*).

Veamos este recorrido de estrategias metaficcionales en el discurso literario, en un mapa de naturaleza sinóptica, elaborado con fines didácticos.

UN RECORRIDO POR LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA

Tipología de estrategias metaficcionales en literatura

	Hiperbolización	Minimización	Subversión	Tematización
Título	Título más extenso que el texto (Valenzuela)	Adivinanzas (Mejía Valero)	Título sin texto (GS: Fantasma)	Título sobre el título (JEP)
Inicio	Inicio del universo (<i>Tristram Shandy</i>)	In medias res (<i>La muerte de Artemio Cruz</i>)	Catáforico y anafórico (<i>100 años</i>) (<i>Gringo viejo</i>)	Inicio tematizado (JC: Babas)

Tiempo	Profusión de tiempos sin conexión (Joyce: F. Wake)	Tiempo cíclico (Rulfo)	Tiempos no plausibles (Celosía: RG)	Tiempo tematizado (<i>Orlando</i>)
Espacio	Exceso de detalles o descripción contradictoria Mise-en Abîme	Descripción ausente o mínima (Beckett)	Mundos paralelos o simult. (<i>Flores azules</i>)	Espacio como personaje (patio en H. Constantinini)
Narrador	Múltiples voces (<i>As I Lay Dying</i>) (Babas: Cortázar)	Narrador ausente o Puro diálogo (Celosía: RG)	Narración sospechosa: "Tal vez..."	Tematización del lector (PMe-nard) (JC: Continuidad)
Personajes	Sin una función particular (dwarfs en McCullers)	Nombres grotescos o letra inicial o sin nombre (<i>V</i> de Thomas Pynchon)	Doppel gänger (D. Gray) (Mr. Hyde)	Personaje habla a lector (Diderot) (F.O'Brien, 39) (Metalepsis). Personaje ausente (S. Knight)
Lenguaje	Ejercicios de estilo (R. Queneau) Juegos tipográficos Caligramas	Escritura a mano (Benedetti)	Lipogramas (Borbolla) (<i>Léerere</i>). Notas al pie Dos columnas Apostillas	Juegos de palabras Anagramas Referencias autotextuales
Género	Parodia de género extraliterario (JLB)	Reseña de libros inexistentes Poema en prosa	Lo banal y lo extraordinario (Stevick) Secuencias alternas de lectura (<i>Rayuela</i>)	Ficción como un juego (JLB)
Intertexto	Esquemas Impuestos Parcialmente (<i>Ulysses</i>)	Citación textual	Cambio de contexto (<i>Una invest. filosófica</i>)	Epígrafes
Final	Finales Múltiples (Britto)	Ausencia de final (Chéjov)	Final irónico (Shua, AM)	Final tematizado (<i>French Lt.</i>)

COMENTARIO FINAL

La importancia de la metaficción es cada día más evidente, y rebasa el estudio de la narrativa literaria o cinematográfica. Encontramos tematizada o puesta en evidencia la frontera convencional entre la ficción y la realidad inmediata del lector o espectador en la escritura de las ciencias sociales (historia, etnografía o psicoanálisis), en el periodismo cotidiano (en prensa, radio, televisión o internet), en las industrias culturales (publicidad televisiva, música popular, videoclips) y, por supuesto, en las mismas estrategias de docencia universitaria.

Ya en las postrimerías del siglo xx se hablaba de un meta-pop para hacer referencia a la autorreferencialidad en la cultura urbana. Hoy en día podemos hablar de una tendencia a la deconstrucción y a la relativización de toda clase de fronteras convencionales o naturalizadas.

El modelo que he presentado es sólo una propuesta para cartografiar de manera sistemática y detallada un terreno estratégico de la cultura contemporánea.

LAURO ZAVALA

*Universidad Autónoma Metropolitana,
Xochimilco, México*



TECNOLÓGICO
DE MONTERREY

