

Manufatura Hispánica Łodziense

11

Entre la tradición y la novedad

Nuevas perspectivas sobre
las culturas y literaturas
del mundo hispanohablante

Edición a cargo de
Agnieszka Kłosińska-Nachin
Ewa Kobyłecka-Piwońska
Amán Rosales Rodríguez
Anna Wendorff
Maria Judyta Woźniak



Manufactura Hispánica Lodziense

11

Entre la tradición y la novedad

**Nuevas perspectivas sobre
las culturas y literaturas
del mundo hispanohablante**



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

Manufactura Hispánica Lodziense

11

Entre la tradición y la novedad **Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante**

Edición a cargo de
Agnieszka Kłosińska-Nachin
Ewa Kobyłecka-Piwońska
Amán Rosales Rodríguez
Anna Wendorff
Maria Judyta Woźniak



**WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO**

Łódź–Kraków 2020

Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobylecka-Piwońska
Amán Rosales Rodríguez, Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak
– Universidad de Łódź, Facultad de Filología, Departamento de Filología Española/
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Hiszpańskiej
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Colección/Seria “Manufactura Hispánica Lodziense”

Director/Redaktor naczelny
Waczesław Nowikow

Comité de Redacción/Rada Redakcyjna
*Marek Baran, Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kruszyńska
Antonio López González, Marta Pawlikowska, Amán Rosales Rodríguez, Witold Sobczak
Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak*

Comité Científico/Komitet Naukowy
*Urszula Aszyk-Bangs (Varsovia), Beata Baczyńska (Wrocław), Janusz Bień (Lublin)
Rafael Cano Aguilar (Sevilla), Silvia Dapía (New York), Santiago Fortuño Llorens (Castellón de la Plana)
Francisco García Marcos (Almería), Joaquín García-Medall (Soria), Mario García-Page (Madrid)
Justino Gracia Barrón (París), Tomás Jiménez Juliá (Santiago de Compostela)
Silvia Kaul de Marlangeon (Río Cuarto), Margarita Llitas (Valladolid), Rocío Luque (Udine)
Juan de Dios Luque Durán (Granada), Lucía Luque Nadal (Córdoba), Luis Luque Toro (Venecia)
Alfonso Martín Jiménez (Valladolid), Emilio Montero Cartelle (Santiago de Compostela)
Antonio Narbona (Sevilla), Antonio Pamies Bertrán (Granada), Janusz Pawlik (Poznań)
Magda Potok (Poznań), José Luis Ramírez Luengo (Querétaro), Emilio Ridruejo (Valladolid)
Guillermo Rojo (Santiago de Compostela), Manuel Romero Oliva (Cádiz), Anna Sawicka (Cracovia)
Piotr Sawicki (Wrocław), Saúl Sosnowski (Maryland), Ewa Stala (Cracovia), Jerzy Szalek (Poznań)
Alexandre Veiga (Lugo), Edyta Waluch-de la Torre (Varsovia), Joanna Wilk-Racięska (Katowice)
Bożena Zaboklicka (Barcelona), Andrzej Zieliński (Cracovia)*

Reseña/Recenzent
Elżbieta Bender

© Copyright by Authors, Łódź–Kraków 2020
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź–Kraków 2020
© Copyright for this edition by AGENT PR, Łódź–Kraków 2020

Publicado por la Editorial de la Universidad de Łódź/
Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I./Edición I. W.09786.20.0.M

ISBN 978-83-8220-195-6
e-ISBN 978-83-8220-196-3
ISBN AGENT PR 978-83-64462-58-0

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6>

ÍNDICE

Prefacio	9
Poesía	11
Ewa Zuzanna Gomółka Canciones de cuna tradicionales españolas: característica formal y temática	13
Luis Miguel Rodríguez Díaz De la mitología clásica a la literatura canaria: el motivo del paraíso	29
Ewa Śmitek Dem(oli/uda)ción del lenguaje en la poesía de Mario Martín Gijón. Nueva oleada de la vanguardia en España	39
Julio Salvador Salvador Método estilístico y poesía: apuntes sobre Jesús Montiel	51
Marina Patrón Sánchez Las antologías poéticas de mujeres en los siglos XX y XXI: retrospectiva y comentario crítico	63
Luis Melero Mascareñas Antonio Jiménez Millán (1976–2017): poemas y poéticas	73
Teatro y cine	85
Irene G. Escudero Premoniciones y prefiguraciones en las comedias de tema veterotestamentario de Felipe Godínez	87

Anna Jamka

“Nacer mujer es el mayor castigo”: sobre lo femenino en *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca 99

Natalia Szejko

Seis personajes en busca de “un tercer lugar”. La inseguridad y afán de encontrar al otro y sí mismo en *Un tercer lugar* de Denise Despeyroux 111

Joanna Aleksandrowicz

La obra de Goya como inspiración en el cine español 123

Alejandro Melero y Manuel Palacio

Modernidad y cambio social en la ficción televisiva de los noventa: las series de Alonso de Santos 133

Kamila Żyto

El lenguaje cinematográfico frente a la censura política en Polonia y España: inesperadas afinidades 143

Prosa**157****José Antonio Calzón García**

Pícaros y fantasía, o una posible recepción contemporánea de la secuela lazarillesca de Amberes 159

Ewa Krystyna Kulak

Placeres y provecho: la imagen de la vida en el campo en Antonio de Guevara y Mikołaj Rej 171

Diana Nastasescu

El adulterio: sociedad y literatura en el siglo XIX. *La Regenta* (1884–1885) y *El primo Basilio* (1878) 181

Maksymilian Drozdowicz

El fondo teológico de la literatura uruguaya a principios del siglo XX. La armonía según J.E. Rodó y H. Quiroga 195

Maria Rombel-Kuśmierska

Nuevos varsovianos, nuevos madrileños. Visiones literarias de los ‘exiliados’ en la Varsovia y el Madrid de posguerra: el caso de *Zły* de Leopold Tyrmand y *La colmena* de Camilo José Cela 207

Katarzyna Gutkowska-Ociepa

«No sé quién soy, pero sufro cuando me deforman, eso es todo». Witold Gombrowicz a los ojos de Enrique Vila-Matas 219

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Imágenes de la Transición. *Un día volveré* de Juan Marsé y *Niskie Łąki* de Piotr Siemion 235

Carlos Cuadra

La crisis del detective en *Los hombres mojados no temen a la lluvia* de Juan Madrid 247

Natalia Sadowska

Literatura escrita “desde la infelicidad”: sobre la narrativa de Horacio Castellanos Moya 259

Djoko Luis Stéphane Kouadio

El proceso educativo de los jóvenes en la novela *Suerte mulana* de María Jesús Alvarado 271

Jan Mlčoch

La novela de mi vida: jugando con la memoria 283

Raúl Enrique Asencio Navarro

El manuscrito hallado y el alejamiento del yo en dos autores contemporáneos: José Jiménez Lozano y Vicente Luis Mora 295

Humberto López Cruz

Violencia y miedo en la ciudad: *La casa que habitamos* de Ariel Barría Alvarado 305

Anna Gryglaszewska

¿La infancia perdida o la adultez rechazada? Juegos metaficticiales y diálogo en *El libro de Ana* de Carmen Boullosa 317

Lucas Izquierdo

Santiago Roncagliolo: *La cuarta espada* y la comercialización de la izquierda militante 329

Marta E. Cichocka

Hacia una crítica simbiótica: (re)leyendo a Andrés Ibáñez desde el epitexto 339

Marta Kobiela-Kwaśniewska	
En la búsqueda de la verdad y la memoria históricas de las víctimas jóvenes del patronato de protección de la mujer: <i>Ruega por nosotras</i> y <i>Las desterradas hijas de Eva</i> de Consuelo García del Cid Guerra	351
Santiago Fortuño Llorens	
Historia y memoria en la novela española del siglo XX (2000–2018)	369
Historia y cultura	395
Jerzy Achmatowicz	
La probable composición del inventario ganadero de la expedición de Gonzalo Pizarro al País de la Canela (Una contribución a la crítica de las fuentes históricas)	397
Edyta Kwiatkowska-Faryś	
Bajo el peso del prejuicio. Las conceptualizaciones de Polonia y México a través de los documentos diplomáticos mexicanos a comienzos de las relaciones oficiales	411
Małgorzata Kubala	
Manuel García y su escuela vocal	425
Emilio Bayón	
Manuel García. Herencia vocal. Presente y futuro	435

PREFACIO

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.01>

El tomo que el lector y la lectora tienen en sus manos es fruto del trabajo de un destacado grupo internacional de hispanistas. El foco de atención de los investigadores se ha centrado en la relación múltiple entre la tradición y la novedad, ambos conceptos entendidos en sus acepciones más amplias. Ello explica la variedad de épocas, enfoques y temas abordados por los autores, una variedad que tiene la ventaja de reflejar la pluralidad de acercamientos manejados en la actualidad por hispanistas provenientes de diferentes partes del globo. Los ejes de investigación más presentes atañen a los temas de la mujer, de la violencia, de la juventud e inmadurez, la memoria, la identidad, motivos a los que se han aplicado enfoques preferentemente interdisciplinarios y comparativos.

Al ordenar los textos, hemos optado por una solución mixta, combinando el tradicional criterio genérico con el temático. Así pues, el tomo arranca con estudios dedicados a la poesía, empezando este bloque por su vertiente tradicional y cerrándolo con contribuciones sobre la generación más joven de poetas en lengua española. El siguiente grupo de textos versa sobre el teatro, un género muy enraizado en la tradición española, y el cine, una rama de la cultura tradicionalmente vinculada a la ciudad de Łódź, incluyendo asimismo un estudio sobre la televisión. El bloque de artículos más extenso gira en torno a la producción en prosa de autores españoles e hispanoamericanos, siendo la época actual la más representada por parte de los contribuyentes, aunque no faltan incursiones en la literatura más antigua. El volumen se cierra con un apartado dedicado a la historia y la cultura, que engloba temas que van desde la conquista hasta la época contemporánea.

Editores

Poesía

CANCIONES DE CUNA TRADICIONALES ESPAÑOLAS: CARACTERÍSTICA FORMAL Y TEMÁTICA

Ewa Zuzanna Gomółka
Universidad de Wrocław, Facultad de Filología,
Departamento de Filología Románica

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.02>

Resumen

El presente artículo forma parte de un estudio comparativo más amplio de las nanas tradicionales españolas y polacas. Primero, se analizan los rasgos formales de las nanas tradicionales de España, como característica del emisor y receptor, las formas y temas presentes en este género literario. También, se presentan brevemente los modos de ejecución, las repeticiones y el uso del imperativo. Luego, se demuestra un análisis de los motivos que aparecen en las canciones de cuna españolas. La presentación de los motivos se centra en la visión del futuro que crean los textos de las nanas, las promesas. Además, se comentan los mecanismos de presentar la naturaleza y los animales en las canciones de cuna. Finalmente, se analiza la visión del adulto y del niño y el uso de los personajes de apoyo características de la nana española.

Palabras clave: canción de cuna, nana, tradición, mujer, característica.

Describir las características y todos los rasgos formales de una creación popular, y además oral, como la canción de cuna, es una tarea muy complicada. Por eso resulta casi imposible determinar con certeza algunos rasgos de la canción de cuna tradicional, como la longitud de la estrofa, el número de las estrofas, el orden de las estrofas o la aparición de los estribillos. Debido a la oralidad

de las nanas, el factor más importante que puede influir en dichas características es la intuición del recolector que las fije en el papel. Sin embargo, existen también los rasgos menos arbitrarios que se pueden describir, por ejemplo el emisor y el receptor, el papel de las onomatopeyas, la repetición y el imperativo o las formas y los modos de ejecución de las nanas.

Para empezar, hay que subrayar que la canción de cuna no forma parte del folclore infantil, es decir no es creada por niños, sino por los adultos. Así que se puede decir que el emisor de la nana es la persona adulta mientras que el niño cumple papel del receptor (Cerillo Torremocha, 1987: 172). Además de ser un adulto, muchas veces el emisor o intérprete de la canción de cuna es una mujer de la familia – madre o abuela, o – en el caso de los niños ricos – una mujer pobre (Lorca, 1928: 3). Muchas veces la emisora (en este caso es la madre) aparece directamente en el texto de la nana:

Ese niño es muy chiquito
Su madre lo quiere mucho
Dice que le va a comprar de
Caramelo un cartucho
(Ruiz Travieso, 2007)

Como se ha señalado anteriormente, el receptor de la canción de cuna es un niño que se va a dormir. Y además, como demuestra Stefaniak (2011: 177), ese niño es un elemento imprescindible para la existencia de una nana porque la presencia del niño permite a la mujer empezar a cantar. Después, el receptor deja de ser tan importante y la arrulladora continúa su confesión. El receptor no es un bebé – es un niño un poco mayor, que es capaz de entender e imaginarse lo que se canta. A pesar de muchos apóstrofes, como indica Cerillo Torremocha (1987: 170), el receptor nunca responde con las palabras. Sin embargo, la respuesta existe – el niño se adormece.

En los textos de las nanas tradicionales españolas, muchas veces se indica al receptor, que es por ejemplo el hijo o la hija de la cantante. En otros casos al destinatario de una nana se llama “niño” o “mi niño” (es probablemente un niño emparentado con la arrulladora):

Duérmete, niño mío,
Duerme sin miedo.
Aunque silben los aires,
Gruñan los perros.

(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 6)

En las canciones de cuna españolas el nombre del niño no aparece tan frecuentemente como en las polacas, pero se notan casos como el siguiente:

Que tenemos que ir
Que tenemos que ver
Que es un niño muy chico
Que se llama Manuel

(Fernández Aguado, 2007)

La situación más frecuente en las nanas españolas es denominar al niño de otra manera, más poética, por ejemplo “mi alma” o “lucrito de la mañana”:

Duerme niño chiquito,
Duerme mi alma
Duérmete lucrito
De la mañana

(Ocón *et al.*, 1874)

Describir las formas de las canciones de cuna parece una tarea especialmente difícil debido a algunas de sus características mencionadas al principio. Según Żebrowska (2013: 1), las nanas tradicionales pueden tomar las formas desde una serie de onomatopeyas repetidas sin mucho sentido, hasta los cantos líricos muy largos y con valor poético.

La clasificación de las canciones de cuna tradicionales que parece más obvia y que surge del análisis del texto y su sujeto lírico, es la clasificación en los monólogos y los diálogos. La mayoría del material analizado pertenece a la categoría del monólogo. Además, es un monólogo de la madre

o arrulladora. En estos monólogos muchas veces aparece el motivo de cerrar los ojos:

Cierra los ojitos mi querido nene,
que si no los cierras el sueño no viene.
Ángeles dormidos que el viento los mece,
Ángel de mi guarda dime lo que sientes.
Que venga la luna, que vengan las estrellas,
que este niño mío un lucero parece.

(Guerrero Campiña, 2008)

También se nota, que las arrulladoras frecuentemente evocan los seres ancestrales como ángeles o él mismo Jesús. Muchos de los monólogos de las mujeres que cantan nanas son autotemáticos, es decir, están relacionados con el sueño, la noche, la cuna, dormir o el acto de arrullar.

Aparte de los textos oníricos y nocturnos, entre los monólogos se puede encontrar una gran variedad de las letras divertidas, humorísticas, e aún sin mucho sentido. Algunos de ellos están situados en la realidad campesina, por ejemplo una historia de la desaparición de una gallina:

Vecina la mi vecina,
Vecina la mi vecina
La que vives al rincón
La que vives al rincooooo

Habéis visto una gallina
Habéis visto una gallina
Que ayer tarde se perdió
Que ayer tarde se perdió

No vecinita, no
No vecinita, noooooo
No siento yo la gallina
No siento yo la gallina
Ni el dinero que costó

Lo que siento – mis pollitos
Que con que son chiquititos
Andan, cantan dopiopío
Y no encuentran reclocloc
Cloc cloc cloc
No vecinita, nooooooooo
(Moreno, 1952)

No se debe olvidar que una canción de cuna está dirigida al niño. Por eso hay textos que pueden provocar risa en el receptor no tanto por el sentido de las palabras, sino por su sonido:

Ea ea esa gallina es fea
Ea ea como sube al palo
Ea como se bambolea
(García Delgado, 2007)

Además de los monólogos, las canciones de cuna populares pueden tener también la forma de un diálogo o contener elementos de diálogo. Sin embargo, hay que recordar que el emisor siempre es un adulto que canta la nana –la arrulladora– y el diálogo es ilusorio (Cerillo Torremocha, 1987: 170). Por ejemplo:

A la nana, nanita.
Nanita y duerme.
— En la cunita, madre.
Quiero mecerme.
(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 5)

Algunas veces los que hablan en una canción de cuna no son ni la madre ni el niño, sino otros personajes, por ejemplo la Virgen y San José:

San José hazme una cuna para lo que ha de nacer,
San José hazme una cuna para lo que ha de nacer.
Y San José le contesta: si me la pagas la haré.
La Virgen lloraba su mala fortuna,
en ver que José no le hace la cuna.
(Ruíz Fajardo and Villoslado Arellana, 2008)

Cantar una nana es un momento especial para la arrulladora y para el niño. Lo indica Lorca en su conferencia sobre las canciones de cuna (Lorca, 1928: 2) evocando una visión de una mujer andaluza que cantaba una nana a su cría. La encontró en una de las calles de Granada. El poeta se sintió conmovido por la tristeza y el encanto de aquella nana. Esta situación provocó admiración en el poeta y le empujó a investigar el tema de las canciones de cuna y también escribir los poemas inspirados por este género literario.

Como indica el nombre, la canción de cuna está ejecutada tradicionalmente sobre la cuna de un niño. En los casos de los receptores más pequeños, puede ser cantada también mientras se abraza al bebé. Por eso en muchos textos aparecen referencias a la cuna o a los brazos:

En los brazos te tengo
Y considero
Que será de ti, niño,
Si yo me muero

(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 3)

Un elemento muy importante a la hora de ejercer una canción de cuna tradicional es el movimiento arrullador y el ritmo que impone el balanceo de la cuna o de los brazos (Espeland, 1995: 352). Es también fundamental crear la atmósfera de proximidad entre la arrulladora y el niño.

Otra característica muy importante de las nanas es la improvisación. La arrulladora, improvisando, adapta la longitud de la canción de cuna, por ejemplo repitiendo una copla algunas veces (Espeland, 1995: 352). Es también muy común que aparecen varias versiones de la misma estrofa que es el efecto de la necesidad de alargar la canción hasta que el niño se duerma. Como ejemplo pueden servir las siguientes versiones de la misma nana:

Duérmete, niño chiquito,
Duérmete y no llores más.
Que se irán los angelitos
Para no verte llorar.

(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 8)

Duérmete, niño chiquito,
Duérmete y no llores más,
Que vendrán los angelitos
Del cielo y te llevarán.

(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 8)

La función calmante de la canción de cuna se consigue con el ritmo, la melodía y las repeticiones. Muchas veces se repiten palabras especiales, denominadas por Espeland (1995: 352) como “palabras de arrullo” o “palabrerías”. En la canción de cuna española son palabras, o simplemente secuencias de sonidos, como “na-na”, “no-no”, “ni-na”, “ro-ro”, “ruru”, “ea-ea”, “ia-ia”, “a la ro, ro, ro”; “a la nea, nea”; “ea, ea, ea”; “arrorró, arrorró”; “ea la ea, ea la ea”. Estas palabras aparecen en los estribillos, por ejemplo:

A la nanita nana, nanita ea
mi niño tiene sueño, bendito se
A la nanita nana, nanita ea
mi niño tiene sueño, bendito sea
ea, ea, ea (...)

(Rodríguez and García, 2002)

A veces, se repiten fragmentos enteros del texto. Las partes repetidas, o los estribillos, sirven para reforzar el elemento muy importante de la nana que es el ritmo (Cerillo Torremocha, 2000: 171). Además, ayudan al niño conseguir el sueño.

Otro elemento, que cumple el papel similar, es el imperativo que, según Cerillo Torremocha, tiene que convencer al niño para que se adormezca muy pronto (2007: 332). En las nanas muy frecuentemente se invita al niño a dormir, promete algún premio y aún se lo espanta. Así acontece en el ejemplo arriba citado (Antonio Machado y Álvarez, 1882: 8).

Los temas que aparecen en las nanas españolas son muy variados. Sin embargo, la visión del futuro y las promesas que se dan al niño son los que destacan más. La visión del futuro que se crea antes del niño es muy similar a la realidad en la que vive su madre o arrulladora. Los textos cuentan sobre los trabajos de casa como

labrar la tierra, traer el agua o llevar los animales a pastar. Gracias a eso, se hace al niño más consciente de su futuro trabajo en la granja agrícola desde sus primeros días o meses de vida. Se puede tratar esta visión como un tipo de consuelo para la madre, es decir, ahora su vida es muy dura porque aparte de todas las tareas tiene que cuidar a un niño pequeño y arrullarlo. Simultáneamente, la arrulladora piensa sobre el futuro y crea la visión del niño ayudándola en el trabajo, lo que constituye un consuelo para ella.

Por otro lado, con la función de arrullo se vinculan las promesas, específicamente las promesas del premio y del castigo. Lo que se puede encontrar frecuentemente es primero la invitación al sueño y en continuación o se amenaza al niño, o se le promete un premio (Cerillo Torremocha, 1987: 171). Muchas veces se ofrece algo de comer:

Ese niño es muy chiquito
Su madre lo quiere mucho
Dice que le va a comprar de
Caramelo un cartucho
(Ruiz Travieso, 2007)

Las doce están dando,
el niño llorando.
¿Por qué llora el niño?
por unas manzanas.
yo tengo una,
yo tengo dos,
una para el niño
y otra para Dios
y otra para la Virgen de la Concepción.
(Prieto Ibáñez, 2008)

Las amenazas aparecen más frecuentemente que las promesas del premio. Como indica Żebrowska (2013: 6), la estrategia de amenazar es la más eficaz. Además, la autora subraya que las amenazas en las canciones de cuna tienen carácter de broma. Muchas veces en las nanas aparece también el motivo de la violencia:

Las mujeres de la sierra,
cuando tienen un chiquillo,
en vez de cantarle nana,
le tiran con un ladrillo
y lo vuelven medio loco,
larala lala...

(Bustos Pretel, 2008)

En las canciones de cuna, muchas veces aparecen elementos de la naturaleza que pertenecen al mundo muy cercano a sus receptores y emisores. La presencia de los elementos conocidos por el niño puede evocar una sensación de seguridad y calma, que, sucesivamente, ayuda al niño a adormecer. Los animales que se encuentran en las nanas son mayormente animales de granja o de compañía, por ejemplo: gallinas o gatos.

Otros elementos naturales que se encuentran en las canciones de cuna son los cuerpos celestes. Parece interesante que en la nana tradicional española muy frecuentemente se utiliza los cuerpos celestes en forma diminutiva para dirigirse al niño. Por ejemplo, son muy frecuentes las formas “lucero de la mañana” o “lucero de la mañana”. Se puede encontrar en las nanas también el Sol, la Luna, las estrellas:

Duerme mi tesoro que ya estoy contigo,
que ya no te faltan besos ni calor.
Duerme en mi regazo rayito de luna,
duerme en esta cuna que te da mi amor.
Tu madre te ve en la estrellita mía,
tú eres mi alegría, tú eres mi dolor, ea... ea... ea...

(Hernández, 2001)

Las canciones de cuna, como una forma de expresión proveniente del pueblo, muchas veces están ubicadas en el espacio natural, por ejemplo en un campo, cerca del bosque o río:

...Oh niño que en cuyos ojos el Sol fulgura,
cerrarlo es cercarme de noche oscura

quiera cerrar el mío, los ojos bellos,
aunque tu madre muera sin verse en ellos.
Fuentecilla que corre clara y sonora,
ruiseñor que en la selva canta y llora,
calla mientras la cuna se balancea,
a la nanita nana, nanita ea
a la nanita nana, nanita ea
ea, ea, ea

(Rodríguez and García, 2002)

En la canción de cuna, el adulto y el niño están a diferentes lados. Si analizamos la situación comunicativa, en primer lugar está el niño, como un prerrequisito de la existencia de la nana y su destinatario, pero el adulto también tiene que estar presente, como una persona que interpreta la nana. La persona adulta que aparece en los textos más frecuentemente es la madre porque en la comunidad tradicional era la más cercana al niño. En las canciones de cuna españolas muchas veces es la madre soltera:

Mi niño tiene sueño, no tiene cuna,
llamaré al carpintero que le haga una.
Cállate niño, no llores que tu llanto me da pena,
que dicen que un niño llora en casa de una soltera.

(Candela Carrión, 2008)

La madre no siempre está presente, muchas veces se subraya su ausencia en los textos. El caso más extremo es la muerte de la madre:

[...] Oh niño que en cuyos ojos el Sol fulgura,
cerrarlo es cercarme de noche oscura
quiera cerrar el mío, los ojos bellos,
aunque tu madre muera sin verse en ellos.

(Rodríguez y García, 2002)

El motivo de la madre que abandona a su niño no es muy frecuente pero ocurre en algunos textos españoles, por ejemplo:

Este niño chiquito
No tiene madre
Lo parió una gitana,
Le echó a la calle.

(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 4)

Sin embargo, aparte de estos dos casos, la figura materna en las canciones de cuna se caracteriza por mucho cariño y amor. La madre se dirige al niño utilizando las formas diminutivas, se preocupa mucho por su crío y le trata como el mayor tesoro de su vida. Con el personaje del padre, ocurre un fenómeno muy interesante: en las canciones de cuna, el padre tiende a estar ausente. En algunos casos, el padre no está ni ausente ni presente aunque se menciona por ejemplo su profesión:

Este niño chiquito no tiene cuna
Su padre es carpintero y le va a hacer una.

(Ortigosa Palma, 2007)

La madre, o la arrulladora, el padre, los abuelos y el niño no son los únicos personajes de las canciones de cuna. Para que el niño se adormezca, muchas veces se necesitan los personajes de apoyo. Se los puede dividir fácilmente en dos grupos: los que evocan miedo en el niño, y los que sirven para calmarlo.

Puede parecer contradictorio que se quiere a la vez asustar al niño y arrullarlo. La situación se puede explicar así: si el niño antes de acostarle está tranquilo, no hace falta asustarle, en otro caso, a veces sirve amenazarle un poco para que se calme (Żebrowska, 2013: 6–7). Simultáneamente, es muy importante recordar que las amenazas en las nanas tienen carácter humorístico.

El tema de los personajes “asustaniños” en las canciones de cuna españolas fue profundamente analizado por los investigadores. El primero que ha recibido más interés en la mayoría de los estudios es el coco. Es un personaje del mundo infantil que se usa para asustar a los niños, no solamente en las canciones de cuna. Según Lorca (1928: 4), el “truco” está en el “desdibujo” del coco. No existen descripciones de este personaje, ni nadie lo ha visto. Cada niño se lo

imagina de su manera propia, probablemente de la que más lo asusta. El coco no es el único. Lorca enumera otros, como: el bute o la marimanta. Otros investigadores mencionan a: el bu, el (tío) Camuñas, el canción, el cuco y papón, el tío del saco, el Sacamantecas, el toro, la reina mora, la loba, la gitana, la manita-tuerta, la carcamora, el lobo, el papua, la marmota, el momuya, el inguma. Se puede observar que dichos personajes casi siempre quieren llevar a los niños:

Duérmete niña chiquita
que viene la reina mora,
preguntando en casa en casa
a ver el niño que llora
para llevárselo a su casa,
y hacer morcilla con él
para echársela a su gato.
(Salvador Agudo, 2008)

O:

Duerme, niño chiquito,
Que viene el coco
Y se lleva a los niños
Que duermen poco.
(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 8)

El segundo grupo de los personajes de apoyo son los que aparecen para calmar al niño. Muchas veces, son personajes provenientes de la religión, por ejemplo: La Virgen, San Juan, Santa Ana (la abuela de Jesús), etc. (Cerillo Torremocha, 2007: 323). En la canción de cuna española, a veces se utiliza las figuras santas también para asustar al niño:

Duérmete, niño chiquito,
Duérmete y no llores más.
Que se irán los angelitos
Para no verte llorar
(Antonio Machado y Álvarez, 1882: 8)

Resumiendo, la canción de cuna tradicional española se puede analizar de muchas maneras. La presente característica aborda solamente los temas formales más importantes de este género literario. Se identifica el emisor y el receptor de una nana o se analiza el papel calmante de las repeticiones en las letras. El elemento fundamental del presente estudio es el análisis de la temática de las canciones de cuna. Aparecen elementos comunes de la nana universal, como describir la naturaleza, presentar la visión del futuro al niño o hacer promesas de premio o castigo. Sin embargo, el elemento probablemente más característico de la canción de cuna española son los personajes asustaniños, por ejemplo el coco.

Estos aspectos de la canción de cuna son sin duda muy importantes. Sin embargo, la investigación de la nana tradicional española se puede realizar también centrándose en otras características. Seguramente, analizar las canciones de cuna nos permitirá entender el patrimonio que es la cultura tradicional y hay que continuar la investigación de este tema.

Bibliografía

- Bustos Pretel, C. (2008). “Las mujeres de la sierra”, [en línea] <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/resultados_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&id=367&tipoResultados=BIB&posicion=5&forma=ficha> [8.03.2017].
- Candela Carrión, F. (2008). “Mi niño tiene sueño”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1038083>> [23.03.2017].
- Cerillo Torremocha, P. (1987). “El adulto en las nanas infantiles españolas”, *Revista de folklore*, 77, 170–173.
- Cerillo Torremocha, P. (2000). “Tradición y cultura en la canción de cuna hispana. Identidad cultural del niño, tradiciones y literatura infantil”, *Actas del Seminario Internacional y Exposiciones de Literatura infantil*, 167–172.
- Cerillo Torremocha, P. (2007). “Amor y miedo en las nanas de tradición hispánica”, *Revista de Literaturas Populares*, VII, 318–339.
- Espeland, V. (1995). “The Lullabye. On the Problem of Typology for Non-narrative Folksongs”, *Nordic Yearbook of Folklore*, 351–352.

- Fernández Aguado, A. (2007). “Que tenemos que ir”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017446>> [14.11.2016].
- García Delgado, C. (2007). “Ea, ea, esa gallina es fea”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017159>> [27.11.2016].
- Guerrero Campiña, C. (2008). “Cierra los ojitos mi querido nene”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1038024>> [14.11.2016].
- Hernández, C. (2001). “Duerme mi tesoro”, [en línea] <http://europeana.eu/portal/record/2022701/oai_bibliotecavirtualandalucia_juntadeandalucia_es_1014896.html> [14.11.2016].
- Lorca, F.G. (1928). “Federico García Lorca: Conferencias. Las nanas infantiles” [en línea] <<http://usuaris.tinet.cat/picl/libros/glorca/gl001203.htm>> [5.04.2016].
- Machado y Álvarez, A. (1882). “Cantos populares españoles”, [en línea] <<https://archive.org/stream/cantospopulares01margoo-g#page/n32/mode/2up>> [24.06.2016].
- Moreno, V. (1952). “Vecina, la mi vecina”, [en línea] <<http://research.culturalequity.org/rc-b2/get-audio-detailed-recording.do?recordingId=22251>> [27.11.2017].
- Ocón, E. et al. (1874). *Cantos españoles: colección de aires nacionales y populares formada é ilustrada con notas esplicativas y biografías por D. Eduardo Ocon*. Málaga: Leipzig Breitkopf & Härtel.
- Ortigosa Palma, T. (2007). “Este niño chiquito”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017253>> [28.03.2017].
- Prieto Ibáñez, A.M. (2008). “Las doce están dando”, [en línea] <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/resultados_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&id=286&tipoResultados=BIB&posicion=1&forma=ficha> [8.03.2017].
- Rodríguez García, J. (2002). “A la nanita nana”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1014909>> [21.11.2016].
- Ruíz Fajardo, C. Villoslado Arellana, M. (2008). “San José hazme una cuna”, [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1038604>> [27.11.2017].

- Ruiz Travieso, N. (2007). "Ese niño es muy chiquito", [en línea] <<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1017451>> [13.11.2016].
- Salvador Agudo, D. (2008). "Duérmete niña", [en línea] <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/resultados_ocr.cmd?buscar_cabecera=Buscar&id=462&tipoResultados=BIB&posicion=14&forma=ficha> [1.04.2017].
- Stefaniak, B. (2011). "Od lipowej kolebeczki do «kołyski na srebrnych nowiach». Uwagi o języku kołysanki". *Pamiętnik Literacki*, 1, 155–177.
- Żebrowska, B. (2013). "Strategie perswazyjne w polskiej kołysance ludowej", [en línea] <https://www.academia.edu/11169972/Strategie_perswazyjne_w_polskiej_ko%C5%82ysance_ludowej> [21.06.2016].

DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA A LA LITERATURA CANARIA: EL MOTIVO DEL PARAÍSO

Luis Miguel Rodríguez Díaz

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.03>

Resumen

El autor fundacional de la literatura canaria, Cairasco de Figueroa (1538–1610), elabora un imaginario de las Islas que adapta a la realidad insular diferentes rasgos del motivo literario clásico del paraíso. Se analiza el papel de la teoría racionalista del mito y su método interpretativo en el proceso de creación de imágenes de Canarias a partir de dos espacios míticos grecolatinos (los Campos Elisios y las Islas de los Afortunados).

Palabras clave: Literatura canaria. Imaginario. Paraíso. Campos Elisios. Islas de los Afortunados.

En el año 1478, con la fundación de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, arranca el proceso histórico que dará lugar al nacimiento de una nueva variedad dentro del ámbito de las literaturas hispánicas: la literatura canaria. Su eclosión resultará más o menos paralela en el tiempo a la de las literaturas del continente americano, descubierto y colonizado pocos años después y, debido a esta sincronización evolutiva, la emergente literatura insular compartirá con sus congéneres del otro lado del Océano algunos factores condicionantes que la hacen semejante a ellas en ciertos aspectos. El principal de ellos es que surge como producto de una nueva sociedad, de origen híbrido, en la que se mezclan gentes procedentes de distintos lugares de la Península Ibérica y Europa con habitantes autóctonos prehispánicos; y, en consecuencia, que será la expresión de una nueva cultura, resultante de ese mestizaje y de la adaptación a un medio natural diferente al del Viejo Continente.

Un siglo después, en la segunda mitad del XVI, en esa ciudad del Atlántico se ha desarrollado ya la nueva sociedad isleña, que comienza a definir sus señas de identidad y a esbozar una personalidad propia. Al mismo tiempo, se va gestando su cosmovisión particular, lo que a su vez estimula la exploración de los cauces expresivos que permitan plasmarla. Los artistas emprenden así la difícil tarea de dar forma a un imaginario de lo canario, es decir, un conjunto de representaciones culturales con las que dar un sentido al Nuevo Mundo insular en el que les ha tocado desenvolverse, y que sean además suficientemente distintivas e identificables tanto para ojos propios como para extraños. De forma paralela a lo que acontece por entonces en las letras americanas, el motivo del paraíso va a ocupar en ese imaginario una posición central.

Tenemos la suerte de poder asistir a toda esta intensa actividad cultural gracias a la extensa producción literaria que se registra en las Islas por esas fechas. Tal efervescencia creativa se concentra precisamente en la ciudad de Las Palmas, en torno a la figura de Bartolomé Cairasco de Figueroa (1538–1610). Cairasco encarna a la perfección esa nueva sociedad mestiza y esa nueva cultura híbrida de que hablábamos antes, y es el autor de la obra poética (épica en su mayor parte) más importante en cantidad y calidad de su tiempo en las Islas. Desde 1580 mantiene en el jardín de su casa de Las Palmas de Gran Canaria una tertulia, consagrada a Apolo Delfico, en la que se reúne un círculo de escritores de distintos géneros. Las obras de todos ellos, tanto en verso como en prosa, gravitan en torno al tema común de Canarias, evidencian estrechas relaciones entre sí y, sobre todo, manifiestan un mismo imaginario común, que parece plenamente constituido ya, en sus elementos principales, tan solo un siglo después de la fundación de la ciudad que acoge su tertulia. Podemos deducir, pues, que la creación de dicho imaginario es una auténtica obra colectiva del grupo artístico nucleado en torno a Cairasco.

Como es natural, estos autores trabajaron siguiendo las corrientes culturales del momento que, en pleno Renacimiento, prescribían el recurso a los autores grecolatinos como modelo y fuente de inspiración. Encontraron así a su disposición una larga

tradición clásica que identificaba ciertas islas del Atlántico con dos espacios míticos: las Islas de los Afortunados y los Campos Elisios (Martínez, 1992: 39–85). Ambos lugares tenían en común que estaban considerados los más importantes paraísos de la mitología clásica. El segundo gozaba de un especial prestigio por ser el más antiguo y el único que aparece en Homero (*Od.* IV, 565–568), que lo describe en estos brevísimos términos: “Allí la vida de las personas es más fácil: no existe la nieve ni el invierno largo, ni tampoco la lluvia, sino que el río Océano deja siempre paso a los soplos del viento Céfito, que sopla sonoramente para refrescar a las personas”.

Los rasgos de este paraíso homérico no pretendían ser los de un territorio o país concreto. El clima suave, la ausencia de frío y lluvia y la vida fácil de sus habitantes son características universales de todos los paraísos en todas las culturas del planeta: son intrínsecos al concepto (si no fueran así, no serían paraísos) y, por tanto, estereotipados. Su origen, como todos los mitos, está en el terreno de las creencias, no en la geografía. Pero la identificación entre espacio mítico y espacio real resultará posible gracias a una teoría filosófica sobre la naturaleza del mito muy antigua (aparece con los sofistas griegos, en el siglo V a.C.) y que es una de las grandes aportaciones del pensamiento griego a la cultura occidental: la teoría racionalista.

De acuerdo con la misma, los mitos tienen su origen en lugares, sucesos o personalidades reales del pasado que, por su especial rareza o importancia, se han ido transmitiendo de generación en generación, y que con el paso del tiempo han sufrido paulatinamente un doble proceso: la pérdida de sus características naturales y racionales y la adquisición de rasgos sobrenaturales, irracionales y, en definitiva, fantásticos. En otras palabras, la teoría racionalista cree en la existencia del fenómeno de la mitificación, es decir, el paso de lo real a lo mitológico (García Gual, 2010: 171–183).

Consecuentemente, los racionalistas creen que el mito tiene dos planos: uno superficial, que es ficticio y fabuloso, y otro profundo, que contiene una realidad (Buffiere, 1973: 33–36). Según una famosa definición del siglo I d.C., “El mito es una historia falsa (*lógos pseudés*) que ilustra una verdad” (Teón, *Progym.* 3). Por tanto, el

estudio del mito debe consistir, esencialmente, en recorrer el camino a la inversa, de lo mítico a lo real, averiguando cuál es esa realidad objetiva subyacente al mito, para así des-mitificarlo. Los mitos pueden y deben entonces ser traducidos, es decir, explicados mediante el lenguaje científico: basta con eliminar el ropaje externo propiamente mítico para alcanzar su significado oculto.

En el caso concreto de un espacio mítico como el paraíso, que es un concepto simbólico, situado siempre fuera de este mundo y, por tanto, inaccesible, se convierte gracias a esta teoría en un sitio real, de este mundo y, por ende, a nuestro alcance. La exégesis racionalista de su significado profundo se había realizado ya en la Antigüedad, como atestigua el escritor y filósofo Plutarco (siglo II d.C.), quien se basa precisamente en el famoso pasaje homérico de los Campos Elisios:

Allí unos marineros con quienes habló le dieron noticias de ciertas islas del Atlántico, de las que venían entonces (...) y se llaman Islas de los Afortunados. Las lluvias en ellas son moderadas y raras, pero los vientos, suaves y provistos de rocío, hacen que aquella tierra blanda y rica no sólo se preste al arado y los cultivos, sino que también produzca espontáneamente frutos que por su abundancia y buen sabor bastan para alimentar sin trabajo y afán a un pueblo ocioso. Un aire sano, por el que las estaciones casi se confunden, sin que haya grandes cambios, es el que reina en aquellas islas, pues los vientos del norte y del este que soplan desde tierra recorriendo un largo trecho van decayendo y llegan sin fuerza; y los vientos del mar, el ábrego y el céfiro, siendo portadores de lluvias suaves y escasas, con su húmeda bonanza refrigeran y nutren las plantas. De manera que incluso aquellos bárbaros tienen la firme opinión de que allí estuvieron los Campos Elisios, aquel lugar de residencia de los bienaventurados que cantó Homero. (*Vida de Sertorio*, 8)

En resumen, Plutarco viene a decir que el paraíso grecolatino tuvo su origen en unos espacios reales (unas islas del Atlántico) que por sus características tan especiales (su clima y su extraordinaria fertilidad) fueron mitificados, es decir, adornados con

rasgos fabulosos (como, por ejemplo, que allí residen las almas bienaventuradas), y paulatinamente transformados en mito. Para demostrar su afirmación recurre a un dato, ya no fantástico y sobrenatural como en Homero, sino científicamente objetivo, basado en las observaciones empíricas de los marinos que las frecuentaban: en dichas islas del Atlántico existe un régimen continuo de vientos marítimos húmedos que causa una ausencia de cambios estacionales, una temperatura y humedad constantes, y una prodigiosa fertilidad. Al hilo de su argumentación, Plutarco nos está transmitiendo así la primera descripción histórica del clima de las Islas Canarias y su principal y más distintivo fenómeno atmosférico: los vientos alisios. El autor, por un lado, desmitifica el mito, demostrando que bajo la ficción homérica subyace una realidad, extraordinaria, sí, pero auténtica; y por otro, también traduce el mito al lenguaje de la ciencia, revelándonos que Homero, al hablar de algo sobrenatural (un paraíso), se refiere en verdad a algo perfectamente natural (una región del planeta con un clima determinado). De esta forma, el discurso mitológico se transforma en discurso geográfico.

Sin embargo, a pesar de contar con la teoría y la metodología adecuadas, los filósofos griegos y romanos no pudieron llegar muy lejos en su reinterpretación del paraíso mítico a partir del archipiélago atlántico. Ello se debe a que esta teoría racionalista necesita operar, como hemos visto, con datos empíricos. Pero los datos acerca de Canarias que poseían los antiguos eran escasos y de mala calidad, por culpa de la falta de contactos directos con las Islas y el consiguiente desconocimiento. Por esa razón, su identificación de elementos reales en las descripciones míticas de las Islas de los Afortunados y los Campos Elisios permaneció en el nivel que vemos en Plutarco.

Sin embargo, más de un milenio después la situación cambiaría de forma drástica con el poblamiento de Canarias. Los habitantes isleños del siglo XVI tenían, como es lógico, un amplio y detallado conocimiento de su medio ambiente, y pronto se percataron de la gran cantidad de singularidades de todo tipo que su Naturaleza contenía. Con tal abundancia de características naturales especiales y extraordinarias, el método racionalista podía ahora convertirse en una herramienta mucho más poderosa, de

un alcance insospechado. Resultó así que los miembros del cenáculo de Apolo Delfico se vieron bien surtidos de aquello que les había escaseado a los autores antiguos: los datos empíricos que faltaban para completar la exégesis del mito. Retomaron entonces el camino que Plutarco les había mostrado y, siguiendo sus mismas pautas, fueron capaces de desarrollar toda una estrategia de apropiación de la tradición clásica del paraíso.

Dicha estrategia consistió, lógicamente, en proseguir la identificación entre fenómenos naturales típicos y distintivos de las Islas Canarias, por un lado, y rasgos paradisíacos susceptibles de una interpretación racionalista, por otro. A continuación, el producto de dicha equiparación entre lo real y lo mitológico serviría de base para la creación de las diferentes representaciones que conforman el imaginario de la cosmovisión insular, que estaría así establecido a partir de la iconología de los Campos Elisios y las Islas de los Afortunados grecolatinos. Como resultado, las imágenes de Canarias son, en definitiva, imágenes del paraíso.

Señalábamos antes el papel central que juega la figura de Cairasco en todo este proceso de creación del imaginario, y es precisamente en su obra donde encontramos los ejemplos más claros de dicha estrategia. Si Plutarco había ya racionalizado el clima de los Campos Elisios homéricos, explicándolo como una mitificación del fenómeno de los alisios, el poeta canario amplía esa racionalización acudiendo a otros dos fenómenos meteorológicos especiales de las Islas (y producidos precisamente por los alisios): la isoterma anual de 18–20°C y la nubosidad estratiforme (el *mar de nubes*). Así, en una descripción de la isla de Gran Canaria dice:

Aquí los frescos aires, las mareas,
el toldo de las nubes relevadas,
de los floridos campos las libreas,
los verdes bosques, aguas plateadas,
el temple, sanidad, ricas preseas,
los cantos de las aves variadas,
en sagrado silencio, en paz entera
conservan una eterna primavera.

(Sánchez, 1989: 178)

Plutarco disponía ya en su época de una información bastante exacta acerca del clima real de las Islas: “las estaciones se confunden, sin que haya grandes cambios”; pero Cairasco disfrutaba, como es lógico, de un grado aún mayor de conocimiento al respecto, y sabía que, de hecho, existe una sola estación y con una temperatura media determinada; a partir de ese dato, más preciso, acuña una imagen que parece sobrenatural y, por tanto, resulta netamente mítica: una eterna primavera. A diferencia de Plutarco, Cairasco conocía otra especificidad de la meteorología insular que parece corresponderse con ciertas palabras de Homero: “que sopla sonoramente para refrescar a las personas”; la nubosidad producida por el alisio, en contante sucesión, es la principal causante de la ausencia de calores veraniegos, al generar una pantalla sombreadora contra el sol; con ese nuevo dato el poeta crea la imagen de otro milagro paradisíaco: la isla posee un “toldo de nubes relevadas”.

Los textos clásicos sobre las Islas de los Afortunados y los Campos Elisios aludían siempre a otro rasgo universal del paraíso: su legendaria fertilidad, que se manifiesta en el crecimiento espontáneo, como por arte de magia, de una vegetación fabulosa (capaz de dar tres cosechas al año, según Hesíodo, *Erga*, 167–173). La explicación racionalista que vemos en Plutarco considera que, con la típica tendencia a la exageración propia del lenguaje mitológico, el mito se refiere a un hecho objetivo: la tierra de las Islas del Atlántico es “blanda y rica”, y gracias a la humedad del alisio y el clima templado las plantas pueden crecer más que en otros lugares. Cairasco va más allá, y por primera vez en la tradición clásica del paraíso relaciona esta feracidad mítica con una realidad natural totalmente novedosa para el hombre occidental:

Aquí florece la admirable selva
que el nombre ha de heredar del gran Doramas,
(...)
si aquí se corta un árbol, es notorio
multiplicar el tronco muchedumbre,
que arriba en pocos años al cimborio
de todos los demás, con igual cumbre.
(Sánchez, 1989: 178–179)

Cairasco introduce la imagen del bosque tropical como espacio paradisiaco por excelencia, puesto que en él la fertilidad mágica del mito se verifica en el mundo real: en Canarias los árboles no solo no mueren al ser cortados (es decir, son inmortales, o cuando menos invulnerables), sino que además brotan de raíz en mayor número (un prodigio que parece calcado del mito de Hércules y la Hidra de Lerna), creciendo de nuevo hasta la bóveda arbórea con una milagrosa rapidez. Aunque suena otra vez a exageración o mitificación, lo cierto es que la descripción se basa en la observación empírica y es, del todo punto, real (la variedad de bosque que crece en las Islas, la *laurisilva*, posee esa facultad de brotar de raíz, constatada por los científicos).

Otro detalle imprescindible de la iconología del paraíso grecolatino consiste en su capacidad de suministrar abundantes alimentos para sus felices habitantes, sin necesidad de trabajar duro. Es algo que ya Plutarco había explicado en términos racionales, considerándolo simplemente una consecuencia de su fertilidad. Cairasco prosigue en esta misma línea, pero enriqueciéndola con algunas imágenes de cuño propio:

Mostróse pues el cielo en esta ínsula
dándole amenos bosques, aguas frías
que salen vivas de peñascos áridos
y palmas por do va la yedra errática
haciendo estrechos y amorosos círculos,
que en muchas nacen regaladas támaras.
Las cañas dan finísimos azúcares,
granados trigos las espigas candidas,
gustosísima miel las peñas cóncavas
y vino singular los verdes pámpanos.

(Sánchez, 1989: 33–34)

En esta descripción, si bien encontramos ciertos dones de la Naturaleza, bien espontáneos (el agua o la miel) o cultivados (el trigo y el vino), que son convencionales, cabe destacar que otros son mucho más originales: los frutos de la palmera canaria (las támaras) y las cañas de azúcar añaden un toque de exotismo, y por

vez primera introducen en la iconología del motivo tradicional del paraíso una novedad (plantas y sabores del trópico).

Más importante aún es que, junto con sus rasgos medioambientales, el paraíso se define por las características de sus moradores. En el mito disfrutan de un estilo de vida privilegiado, cuya causa principal es la liberación de la necesidad de trabajar. En la interpretación racionalista, este hecho recibe también su oportuna explicación: como bien dice Plutarco, se deduce que los productos de una Naturaleza tan espléndida “bastan para alimentar sin trabajo y afán a un pueblo ocioso”. En su descripción de los habitantes de Canarias, Cairasco se atreve en sus imágenes a dar un paso más, para ensayar una explicación racional de otro rasgo fundamental de la existencia paradisíaca que se resiste a toda lógica:

Dioles un aire, un temple salutífero
con que de gran tiempo se excusaron médicos
y las mixturas del dorado fármaco,
(...)

Tan tarde entraba por las puertas Átropos,
que pasaba la vida del centésimo,
siendo los hombres sanos, fuertes, ágiles.

(Sánchez, 1989: 33)

Los bienaventurados que residen en el paraíso no solo están libres de trabajar, sino que escapan a las peores limitaciones de la condición humana: la enfermedad y la muerte. Para Cairasco, en las Islas no hay necesidad de médicos ni fármacos gracias a la salubridad del clima, y la misma muerte (encarnada aquí en Átropos) se ve obligada a ceder ante la proverbial longevidad de sus pobladores indígenas. En otro pasaje, el poeta retoma la imagen y la amplifica, dotando a los seres superiores que habitan el paraíso insular de nuevos dones físicos y mentales:

El cielo aquí con liberal franqueza
entendimientos dóciles reparte
y tal esfuerzo, fuerza y ligereza,
cual no se vio jamás en otra parte;

y, lo que más admira, una extrañeza
de luenga vida, que parece en parte
que no conoce aquí la humana suerte
el general imperio de la muerte.

(Sánchez, 1989: 180)

En conclusión, gracias a una teoría filosófica acerca del mito, la literatura canaria del siglo XVI cumple uno de sus objetivos fundacionales: tomando como eje central el motivo mitológico y literario del paraíso, erige todo un imaginario propio. El principal índice de su éxito es que dicho imaginario ha conseguido asumirse internamente, reconocerse externamente y perdurar, durante más de cinco siglos, hasta hoy.

Bibliografía

- Buffiere, F. (1973). *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. París: Les Belles Lettres.
- García Gual, C. (2010). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.
- Martínez, M. (1992). *Canarias en la mitología*. Sta. Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Sánchez, A. (1989). *B. Cairasco de Figueroa. Antología poética*. Islas Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias.

DEM(OLI/UDA)CIÓN DEL LENGUAJE EN LA POESÍA DE MARIO MARTÍN GIJÓN. NUEVA OLEADA DE LA VANGUARDIA EN ESPAÑA

Ewa Śmielek

Universidad de Silesia en Katowice

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.04>

Resumen

El artículo tiene como objetivo presentar la poética de Mario Martín Gijón (Villanueva de la Serena, 1979) como una lírica de corte vanguardista, situada en la periferia de la poesía de la experiencia, dominante en el panorama poético en España. Tomando como punto de partida las ideas de Jonathan Mayhew, de Antonio Méndez Rubio y de Eduardo Milán acerca de la vanguardia se intenta probar que en el primer poemario de Martín Gijón, *Latidos y desplantes* (2011), el autor se decanta por la vanguardia y como tal entiende su obra poética.

Palabras clave: vanguardia, ruptura, poesía española, Mario Martín Gijón.

Desde hace años, la crítica literaria ha ido señalando y acen-
tuando la discrepancia entre dos tipos de poesía, dos modalidades
excluyentes: “poesía del diálogo y [...] una poesía del fragmento”
(Bagué Quílez, Santamaría, 2013: 26). Se ha insistido en el con-
traste entre la tradición y la novedad, el realismo y la ruptura, la
norma y la singularidad o entre el canon y lo que se sitúa fuera
de él, la periferia. No obstante, como apuntan Luis Bagué Quílez
y Alberto Santamaría (2013: 26), en la disputa entre dichas mo-
dalidades no se ha advertido “la dependencia mutua entre centro

y periferia”. A nuestro parecer, con el paso del tiempo cada ruptura, singularidad o periferia se convierte en tradición, norma o canon, ya sea esta *tradición tradicionalista* o *tradición rupturista*. Nos referimos a que en el panorama poético no hay constancia pero sí son constantes los puntos de flexión, los momentos de cambio estético, como en la sinusoide de las épocas literarias, con la que se presenta gráficamente el desarrollo diacrónico de las estéticas dominantes.

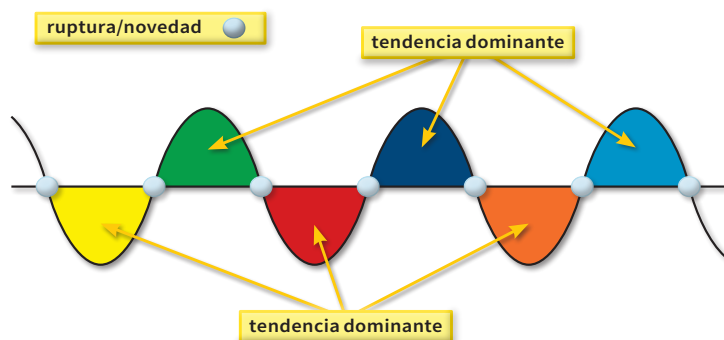


Figura 1. Sinusoide que presenta los cambios de estéticas dominantes a lo largo del tiempo.

Cada uno de los puntos en los que dicha sinusoide atraviesa el eje temporal, lo podríamos nombrar fisura, grieta o ruptura, señalando así la quiebra del modelo previo o, mejor dicho, la permutación de las propuestas poéticas dominantes. Quizás sea a eso a lo que alude Vicente Luis Mora en *Singularidades*, al hablar de los *saltos*, “motivados por esa ansia de renovación o ruptura respecto a la inercia artística de su época”; ruptura que “no puede hacerse [...] desde el desconocimiento de la tradición, sino todo lo contrario” (Mora, 2006: 100–101). Así pues, la tradición y la novedad no pueden existir la una sin la otra o, retomando las palabras de Miguel Casado, “la idea de *ruptura* no tiene sentido sin referirse a algo anterior, igual que la idea de *novedad* implica la conciencia de lo viejo” (Casado, 2001: 33).

En la lírica española actual sigue dominante la preponderancia de la poesía de la experiencia, una poesía conservadora y realista, la cual Vicente Luis Mora (2006: 48) –con gran dosis de

ironía– denominó *poesía de la normalidad*¹. Afortunadamente, esa monodía estética no ha eliminado las formas experimentales y (neo)vanguardistas, que van en contra de la corriente dominante. Entre estas *formas disconformes* que, como señala Jordi Doce (2013: 11), “se sitúa[n] en una relación de conflicto o al menos de discrepancia con su entorno”, encontramos también la creación de Mario Martín Gijón (Villanueva, 1979).

La poesía del autor extremeño se comprende en cuatro poemarios publicados en la segunda década del siglo XXI: *Latidos y desplantes* (2011), *Rendición* (2013), *Tratado de entrañeza* (2014) y *Des en canto* (2019). En nuestra opinión, ya en el libro primerizo se alza *la poética rupturista* de Mario Martín Gijón. Por tanto, en este trabajo nos limitaremos a la presentación y al análisis de un poema perteneciente a la segunda parte de *Latidos y desplantes*, titulado “prólogo biográfico y necesario”, a fin de demostrar que en él se vislumbra el quehacer poético del poeta.

El primer poemario de Martín Gijón, por una parte, “revela a un autor educado en las mejores tradiciones literarias” (Moga, 2015: 395–396). Con la lectura de los versos que componen ese poemario percibimos la influencia de la obra de los representantes máximos de la lírica española y la inspiración en ellos. Así, por ejemplo, en la sección titulada “recuerdos de otra edad” encontramos vínculo con la poesía de Antonio Machado; la temática amorosa está ligada a la creación de Pedro Salinas; mientras que la idea de una intrínseca relación entre la creación poética y el amor, una constante reflexión sobre la escritura y un hondo laboreo de la materia poética a fin de tergiversar el significado de la palabra, nos inducen a pensar en la obra de José Ángel Valente. El hecho de que el poeta evoque a los referentes máximos de la poesía española o, mejor dicho, se inspire en su lírica, evidencia lo dicho previamente: es indispensable el conocimiento de la tradición y del canon

¹ El crítico constata que la poesía de la normalidad “venía regid[a] por una serie de *consignas* no escritas que, como leyes consuetudinarias o usos tan generalizados como invisibles, establecían una especie de *norma* a la que debían someterse los poetas que quieren gozar de cierta estimación y conocimiento” (Mora, 2006: 48).

para que origine novedad y ruptura. Lo confirma, asimismo, el crítico uruguayo Eduardo Milán quien, al esbozar en qué consiste el espíritu rebelde de la lírica de corte vanguardista, constata que en ese tipo de poesía “hay un deseo implícito de recuperar una tradición”, pero no se trata de “una recuperación gratuita, un calco del pasado o de ciertos momentos estéticos del pasado” (Milán, 2004: 33), sino de una presentificación en la cual se toma en consideración el pasado y el presente.

Por otra parte, en “Desplantes” (la segunda parte del poemario) se manifiestan el carácter rupturista y la originalidad de la poesía de Mario Martín Gijón, los cuales residen en una singular dicción del poeta. Los versos iniciales de “prólogo biográfico y necesario”, el primer poema de “Desplantes”, que consideramos perfecto para presentar el quehacer poético del autor extremeño, nos revelan una poética ambigua o, mejor dicho, anfibológica. La ruptura de los vocablos, que se nota a primera vista, se convierte en el rasgo distintivo de la creación del poeta. Las palabras del poema quedan agrietadas por los cascarones del paréntesis. No es el único procedimiento de disposición tipográfica que usa Martín Gijón; al lado de los paréntesis aprovecha también barras, rayas, corchetes, cursivas y escaleraciones, cuya función es parecida, ya que destacan lexemas interiores dentro de una misma palabra. No obstante, esos interruptores no solo quiebran el vocablo partiendo su significado fundamental, sino que, además, engendran nuevas palabras por dentro. De esta manera la lectura se vuelve ambigua y, en consecuencia, multiplicada. La forma del poema, del verso, del vocablo queda demolida, pero dicha ruptura, al mismo tiempo, demuda su significado inicial, tuerce el sentido primario. Esa es la razón por la cual en el título del presente trabajo hemos denominado la poética del autor extremeño como dem(oli/uda) ción del lenguaje.

Resulta evidente que el carácter vanguardista de la obra de Mario Martín Gijón reside en esta dicción específica, una forma radical, novedosa, original, que algunos nombrarán experimental. Aclaremos que en cuanto a las estéticas de la vanguardia compartimos las ideas de Jonathan Mayhew, de Eduardo Milán y de Antonio Méndez Rubio, cuyas constataciones igualmente

pueden definir la dicción poética del joven autor. El primer estudioso asocia la estética vanguardista con un estiramiento (hasta sus límites) del lenguaje y con “the self-conscious exploration of language” (Mayhew, 2009: 30). El autor nos ofrece una definición parecida; según él, en ese tipo de poesía se trata de una transición, del “pasaje evidenciado del conocimiento de la materia (conocimiento límite) al límite de posibilidad referencial” (Milán, 2004: 17). El último crítico, poeta y profesor en la Universitat de València, insistiendo en el carácter subversivo de las manifestaciones vanguardistas, apunta que “esta escritura es radical: por cuanto acude a trabajar con la raíz del sentido, no a ignorar todo significado sino a removerlo, a transformarlo [...]” (Méndez Rubio, 2004: 42).

“Desplantes” da inicio a la estética de Mario Martín Gijón. Es más, allí encontramos una especie de (auto)definición del poeta y de su poesía, que se desprende tanto de los títulos de los poemas reunidos en esa parte del poemario (“prólogo biográfico y necesario”, “constitución personal”, “*uprising*”, “de la inspiración”), como del contenido, ya que en esos versos vemos referencias directas a la biografía y a la creación del autor.

De las primeras líneas de “prólogo biográfico y necesario”² se esboza la figura de un él: un poeta-escritor rechazado, criticado y abatido, cuya autoestima queda rebajada y aniquilada al final del poema. Sin embargo, a ese individuo se lo describe como a un autor perseverante, de “vocación/ voz canción” (Martín Gijón, 2011: 59)³, que no se rinde a pesar de que su poética difiere de las demás. Es una voz que surge de “la garganta en(ron/lo)quecida” –garganta enronquecida del poeta, por el hecho de soltar su voz con insistencia, y garganta enloquecida, en opinión de los detractores de esa poesía– pero aún así se resiste a los “argum(i)entos tan batidos como/ imbatibles” (60) de sus críticos. La creación, por tanto, se vuelve para él resistencia, tal y como la entiende

² En adelante: “prólogo...”.

³ Todos los poemas de *Latidos y desplantes* proceden de la misma edición, por tanto, en adelante, indicaremos entre paréntesis únicamente la(s) página(s).

Eduardo Milán (2004: 16): “escribir es siempre [...] reafirmar una suerte de no seguimiento”. A nuestro parecer, dicho “no seguimiento” podría entenderse como una distancia entre la poesía de Martín Gijón y la lírica dominante, discrepancia existente entre su obra y la hegemónica. Se percibe ese involuntario aislamiento ya en los versos iniciales del poema: “se refugió fugitivo de miradas/ que pretendían «calarlo»/ y con ello callarlo” (59). La poética dominante tiende a descartar, a estigmatizar la otredad. Lo demuestran numerosos investigadores de entre los que Antonio Méndez Rubio y Jonathan Mayhew lo hacen, quizá, con mayor fuerza e insistencia.

En “prólogo...” el alejamiento indicado por nosotros previamente se refiere tanto a la otredad de la poética de Martín Gijón, como a su distanciamiento y apartamiento físico, real. En el poema leemos:

[por ello marchó a «un bosque extranjero».
y conoció la libertad amarga y desafiante
del desarraigo. en la oscura lejanía de una
casa subterránea. allí vivió y] (59)

Según nosotros, ese fragmento intercalado en el texto entre corchetes, alude explícitamente a la biografía del poeta extremeño: a su residencia en países extranjeros durante periodos diversos (Francia, Alemania, Gran Bretaña y República Checa). La metáfora “un bosque extranjero”, que no sin razón aparece entre comillas, la consideramos una especie de palimpsesto, ya que apunta a uno de los poemas de “Latidos”, el titulado “*wild life*”. En aquel texto el sujeto lírico revela haber estado en “este bosque/ [...] bajo otros cielos en otros países” (49). En el extranjero, sin embargo, no encontró más que fatiga y tristeza. Fue una “libertad amarga y desafiante” (59), como se indica en “prólogo...”. La tristeza y la amargura experimentadas en aquel periodo eran consecuencia de “no seguir corriendo como un jaguar” (49), de no sentirse libre realmente.

Al lado de las referencias (auto)biográficas del autor, en el poema que encabeza “Desplantes” encontramos la explicación

(o ¿definición?) del origen y del devenir de la creación de Mario Martín Gijón. Consideramos esos versos una especie de automanifiesto poético: percibimos en ellos concomitancias con “Poética. Una mutación del lenguaje”, ensayo que constituirá la propuesta teórica del autor. Así, en “prólogo...” la voz elocutoria del poema apunta que a él-poeta lo estaba llamando su vocación poética, lo llamaban “vocablos que le aturullaban y atoraban” (59). Versos que se explicarán en “Poética” de la siguiente manera:

[...] un día empecé a escuchar entre las paredes de mi cráneo simultánea e indistintamente distintas articulaciones de un ¿mismo? significativo, con dos significados bien distintos. Las palabras se desgajaban, caían en parte sobre el verso siguiente, tendiendo su mirada hacia significados distintos, o se desdoblaban siamesas hacia significados que parecían inconciliables y que, sin embargo, yo sabía que no lo eran. (Martín Gijón, 2016: 219–220)

En este contexto resultan comprensibles las líneas siguientes de “prólogo...”:

temía salir
 desnudo como estaba
a sembrar sus palabras-padre en gozoso des
 parra
 me (60)

El sujeto-poeta temía sembrar las palabras que retumbaban en su cabeza, las temía desparramar, esparcir al aire o, mejor dicho, al oído. En esos versos se manifiesta también el desgajamiento mencionado en la cita anterior. El verbo “desparramar” se vuelve aquí anfibológico, la escaleración lo parte en lexemas que nos ofrecen múltiples interpretaciones. Así, por ejemplo, podemos ver al padre que le da al sujeto una parra, símbolo de fecundidad (¿será la fecundidad poética?), atributo del dios de éxtasis; o podemos observar al sujeto que al sembrar se vuelve padre-creador que despara su poesía de la lírica hegemónica. El acto de crear una

poesía-desplante –poesía que es portadora de la ruptura de las normas, de un auténtico desarraigo– queda sometido a la crítica por parte de los detractores de esa lírica, los que le dicen al poeta:

tú no eres tú tu nombre identifica
al autor que ensaya ensayos escribe escolios
(escoria)
a la escritura de los otros
no nos interesa una semilla que permaneció
sepultada tanto tiempo en la nieve o el
desierto (60)

Obviamente, las palabras de los otros señalan el doble carácter de la creación del yo lírico (un *alter ego* de Mario Martín Gijón): la ensayística⁴ y la poética. Los críticos aceptan su labor como estudioso pero rechazan su poesía. Cabe acentuar que la objeción pronunciada por ellos se vuelve anfibológica al igual que cada uno de los versos del poema. Por un lado, alude al largo silencio del poeta, que publicó su primer poemario a los 32 años, y, por otro lado, puede indicar el origen de su poesía. En esa segunda interpretación la semilla será la inspiración con la vanguardia que, durante mucho tiempo, residió en un frío desierto de desestimación. Parece oportuno volver ahora a las palabras de Eduardo Milán, quien, al señalar las particularidades de la poesía vanguardista, subraya el menester de “reencontrarse con el origen que está más allá del nacimiento, encontrar el origen *hacia atrás*[...] retroceder [...], alejarse hasta el principio” (Milán, 2004: 16).

Resulta significativo el uso en “prólogo...” de la palabra “desplante”. Este sustantivo, por un lado, apunta al título del poemario entero y de su segunda parte. Por otro, sugiere la disconformidad

⁴ Mario Martín Gijón es un reconocido estudioso de la literatura española del exilio (autor de numerosos libros y ensayos acerca de la vida y obra de José Herrera Petere, de Máximo José Kahn, de Max Aub o de Miguel de Unamuno, entre otros) y de la poesía española contemporánea (escribió artículos y ensayos sobre la obra de Ada Salas, Rafael-José Díaz o Javier Pérez Walías).

con las poéticas dominantes, ya que al final del poema una “voz cálida/ airosa amor osada/ con un tono de desplante” (60) le anima al sujeto a resistir, a rebelarse contra los demás. Dicha voz –que metafóricamente presenta tanto la temática amorosa que se vuelve materia engendradora de la poesía de Martín Gijón, como la amada a la que el autor dedica sus versos y a la cual se dirige el sujeto en sus poemas– le dice: “levántate y anda” (60). Al citar las palabras de Jesús pronunciadas hacia Lázaro, insiste en que el sujeto se subleve, que continúe su vida como poeta, a pesar de las voces detractoras. Confirman esta tesis tanto los títulos de los siguientes poemas de “Desplantes”: “constitución personal” y “*uprising*”, como los versos del cuarto poema que no lleva título:

un heroico desplante
es lo que necesita
esa vida arraigada
en el mero pasatiempo (63)

El “prólogo...” termina con las palabras “levántate y anda”, comentadas arriba. En nuestra opinión, el verbo “andar” vislumbra además otra característica de la vanguardia designada por Eduardo Milán: la de comp(on)rend)er el poema como errancia. El estudioso uruguayo lo define diciendo que “[s]olo le queda al poeta derivar, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, «devenir», ser otra cosa, ir de identidad en identidad, estar en movimiento continuo” (Milán, 2004: 33). En “prólogo...” también surge esa deambulación: se manifiesta mediante la escisión del sujeto. La voz elocutoria describe, al principio, a un él-escritor que, como sabemos, marchó a un bosque extranjero, quien oía vocablos aturullados y los sembraba. Luego, aparecen los pronombres “me/te” (60), como si el sujeto hablante se confundiera o no supiera de quién está hablando. ¿Será un tú o será un yo? Esa confusión contribuye a que nos cerciorem del pacto autobiográfico indicado en el título del poema. Al final, la voz elocutoria opta por dirigirse al tú que, recordemos, en realidad es otra efigie del hombre descrito al principio del poema, otra identidad esculpida por él. El proceso de escisión del sujeto irá profundizando en los

poemarios siguientes del poeta, allí el sujeto se multiplicará aún más: contendrá muchas identidades a la vez (yo, tú, él, ella, nosotros) convirtiéndose en un *sujeto boscoso*, término acuñado por Vicente Luis Mora (2016).

Concluyendo, podemos decir que la poética de Mario Martín Gijón es una apología de la diferencia. Sin lugar a dudas, el autor experimenta con la lengua o, mejor dicho, con las lenguas –otra marca de su biografía–. Su de(con)strucción de los vocablos se parece al método estructuralista –recorte y ensamblaje barthianos aplicados a la lírica–: el poeta aprovecha las unidades significantes mínimas para situarlas dentro o fuera de la(s) palabra(s); pegadas a los vocablos o metidas entre ellos engendran nuevos sentidos otorgándole al lector una pluralidad de significados por descubrir. No obstante, hay que subrayar que cuando denominamos la poesía de Martín Gijón como poesía experimental, en ningún momento denigramos su valor, como lo suelen hacer los partidarios de la poesía de la experiencia. Como apunta Antonio Méndez Rubio (2004: 127), “la consideración de lo no canónico como *experimental* se utiliza a menudo como arma arrojadiza, [...] en otras palabras, como si las formas reconocidas como canónicas no fueran transitorias sino definitivas”. Estas palabras del estudioso nos hacen volver al principio de este artículo: a la sinusoide en la cual se marcan cambios de las estéticas dominantes, cambios-rupturas que son constantes en la historia de la literatura y que empalman la tradición con la novedad. No sin razón casi quince años después Rafael Morales Barba (2017: 36) escribe que la poesía de Mario Martín Gijón, junto con la de otros antologados en *Poéticas del malestar*, es “una autopista lírica [...] en su hacer buena la tradición de la ruptura”.

Si tomamos en consideración todo lo dicho hasta ahora, parece lícito constatar que en el panorama de la lírica española actual, la poesía de la experiencia, de la normalidad, constituye lo que hemos denominado al principio tradición tradicionalista, mientras que las voces de renovación y de originalidad, como la de Mario Martín Gijón, trovan siendo representantes de la tradición rupturista. Si hablamos desde la perspectiva de la creación poética del autor extremeño, hemos de entender dicha ruptura en

sus múltiples acepciones. Por un lado, como la diferencia de “la epigonalidad (aspecto que determina en gran medida los últimos veinticinco años de poesía española), cuyo marco perfila la pereza creativa, la nulidad de aportaciones estéticas y la repetición de fórmulas poéticas, proliferando toda clase de estereotipos” (Torre, 2016: 15). Por otro lado, debemos poner el signo de igualdad entre la noción de ruptura y la de vanguardia, a favor de la cual se decanta el poeta⁵. Un movimiento estigmatizado por la poesía de la experiencia, que se ha convertido en “chivo expiatorio de todas las operaciones estéticas conservadoras” (Casado, 1999: 62). Finalmente, hemos de comprender literalmente la ruptura en la lírica de Mario Martín Gijón, ya que, como se ha visto, la dem(oli/uda)ción del lenguaje se convierte en el rasgo estructurador y, a la vez, distintivo de su poesía.

Bibliografía

- Bagué Quílez, L., Santamaría, A. (2013). “2001–2012: una odisea en el tiempo”, en L. Bagué Quílez y A. Santamaría (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001–2012)*. Madrid: Visor Libros, 11–32.
- Casado, M. (1999). *Apuntes del exterior*. Santander: Editorial Límite.
- Casado, M. (2001). *Del caminar sobre hielo*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Doce, J. (2013). *Las formas disconformes. Lecturas de poesía hispánica*. Madrid: Libros de la resistencia.
- Martín Gijón, M. (2011). *Latidos y desplantes*. Madrid: Ediciones Vitruvio.
- Martín Gijón, M. (2016). “Poética. Una mutación del lenguaje”, en Ó. de la Torre (ed.). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*, 219–221. Madrid: Amargord.
- Mayhew, J. (2009). *The Twilight of the Avant-Garde: Spanish Poetry 1980–2000*. Liverpool: Liverpool University Press.

⁵ En “resumen de historia literaria”, poema perteneciente a *Latidos y desplantes*, leemos: “y van guardias/ contra dicción/ clásica o clasi- / se hacen fuertes/ y la tra(d)ición fundan” (93).

- Méndez Rubio, A. (2004). *Poesía sin mundo. Escritos sobre poética y sociedad 1993–2003*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Milán, E. (2004). *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*. México: Fondo de cultura económica.
- Moga, E. (2015). *La disección de la rosa*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- Mora, V.L. (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby Editores.
- Mora, V.L. (2016). *El sujeto boscoso. Tipologías subjetivas de la poesía española contemporánea entre el espejo y la notredad (1978–2015)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Morales Barba, R. (2017). “Las poéticas del malestar (2000–2015)”, en R. Morales Barba (ed.). *Poéticas del malestar. Antología de poetas contemporáneos*, 23–45. España: Ediciones El Gallo de Oro.
- Torre, Ó. de la (ed.) (2016). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid: Amargord.

MÉTODO ESTILÍSTICO Y POESÍA: APUNTES SOBRE JESÚS MONTIEL

Julio Salvador Salvador
Universidad Complutense de Madrid

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.05>

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo poner de manifiesto la utilidad del método estilístico para el análisis de la literatura. Para ello, en primer lugar, se ofrece una breve panorámica sobre las opiniones que algunos especialistas han vertido en relación a la estilística enfatizando en algunas características de dicha metodología. En segundo lugar, se estudian poemas del poeta granadino Jesús Montiel para, a partir de las pautas de examen de la escuela *alonsiana*, ahondar en su poética, una de las más novedosas dentro del panorama poético español en la actualidad.

Palabras clave: análisis literario, estilística, poesía española actual, Jesús Montiel, existencialismo.

1. Introducción

Las fricciones que en ocasiones surgen entre la tradición y la novedad ponen de relieve las dificultades metodológicas a las que se enfrentan los jóvenes especialistas en la actualidad. En el momento en el que alguien se dispone a profundizar en un tema de investigación, se le presenta un gran problema: “¿Y usted, a qué escuela pertenece?”. La filiación doctrinal que se reconoce es a las escuelas que vienen del extranjero, que con el paso de los años,

se han convertido en un auténtico cajón de sastre: formalismo, post-estructuralismo, estudios culturales, etc.

Evidentemente, el problema no reside en que se asuman las posiciones teóricas del extranjero, sino que tal vez radique en que los nuevos estudiosos no saben con exactitud cómo estas escuelas abordan el análisis de la literatura. También resulta corriente desdeñar antiguos modelos solo por sus antecedentes socio-históricos, en una sublimación hasta el absurdo del dominio de otras metodologías. ¿Por qué no se puede abogar por un método ecléctico, por un método que englobe al resto, para obtener una perspectiva integradora, rica en matices? Hoy en día es imperativo para el investigador crear oportunidades, permitir que en esta oscilación entre tradición y novedad los estudios hispánicos apuesten por un análisis sincrético del objeto estético. Y es al llegar a este punto, cuando la estilística se erige como un faro al que dirigirse, ya que, a pesar de su idealismo heredado del subjetivismo romántico, ofrece una cohesión en cuanto al tipo de examen al que se ha de someter a un texto. Más, si la renovamos con todo el camino recorrido a lo largo de las últimas décadas por la estética de la recepción o, incluso, el materialismo cultural. Como ejemplo, este capítulo tratará de volver sobre algunas de las ideas de la estilística *alonsiana* y reutilizarlas para analizar a uno de los poetas más sobresalientes en España de los últimos años, Jesús Montiel.

2.

Algunas cuestiones sobre la estilística

La estilística de Dámaso Alonso tomó como punto de partida algunos de los postulados del estructuralismo de Ferdinand de Saussure. La cuestión capital residía en analizar de forma científica los textos, y, para hacerlo, se debía partir de una cualidad inherente al texto: la palabra. Así, Alonso “desplegó ya un interés científico por las particularidades lingüísticas de los textos literarios” (Tuset Mayoral, 2015: 65) y se unió así a gran parte de las corrientes de la época. Podemos pensar en Jakobson, quien también

reformuló algunas de las ideas de Saussure, el genio ginebrino, o en la glosemática de Hejlslev. La huella de tales padres se aprecia en algunas publicaciones ya clásicas, como la guía de análisis *El comentario de textos*, editado por Castalia, que reunía, en 1973, a gran parte de los estudiosos hispánicos, tanto de la lingüística como de la literatura, en un mismo afán: Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Andrés Amorós, Carlos Bousoño, Elena Catena, Marina Mayoral, Gregorio Salvador, Gonzalo Sobejano, José Manuel Ble-cua... La mera citación de los nombres abruma.

No todos estos especialistas abordaron el análisis del texto desde el punto de vista lingüístico e idealista, pero muchos de ellos bebían de sus enseñanzas epistemológicas. Sin embargo, esta “sombra alargada” de la estilística pudo provocar un retroceso en las posibilidades de la teoría literaria o, al menos, eso es lo que algunos han señalado, como Vicente Tuset Mayoral, para quien la estilística *alonsiana* condicionó la recepción de las corrientes europeas de análisis del texto literario (2015: 69). La idea ha arraigado en las últimas décadas y a día de hoy los potenciales integrantes de una escuela estilística pueden llegar a renunciar a ella, por esa sensación de tapón metodológico frente a las novedades europeas. Incluso, sin siquiera tener real consciencia de que son herederos del método planteado por Dámaso Alonso. Quizás la sorprendente explicación de este fenómeno de omisión resida en la propia naturaleza ecléctica de la estilística propuesta por Alonso.

Sin embargo, según se desprende de Tuset Mayoral o de Ruíz Pérez (1996), la estilística tuvo una fortuna “inmerecida”. Estos autores ven como un demérito que el método de Alonso supiese adaptarse a lo ficticio, a la naturaleza del constructo, lejos de pretender sistematizar el campo de lo surgido de la imaginación, como se percibe en parte de la crítica estructuralista. La estilística supo que la única forma de lograr un análisis era constituir una hermenéutica del espíritu, sirviéndose de lo material –el famoso signo de Saussure– “para dar cuenta de significaciones que ya están realizadas: la obra literaria” (Tuset Mayoral, 2015: 69). La crítica, por tanto, reside en que Alonso realizaba una “soldadura del sentido” que partía de un cientificismo que reconocía que el análisis de un texto dependería del alma que este atesorase, merced

a una diferenciación entre lengua común y lengua poética. O lo que es lo mismo, que a partir de “una vinculación motivada entre significante y significado” (Alonso, 1950: 31–32) se podía inferir el estilo, tono e intención de un autor: “La estilística analiza el lenguaje ya configurado en una obra literaria, que tiene un indudable valor social, pero no le interesa tanto esta dimensión como los indicios que lo convierten en algo individuante, en la lengua específica de un autor” (Tuset Mayoral, 2015: 72).

Idealismo puro y duro, del que Alonso no reniega, y desde el que se infiere que debido a la “unicidad” de un texto resulta difícil conocer la plenitud del mensaje literario, tan solo intuirlo, pues intervienen otros factores de índole conceptual ya que el significante “moviliza innumerables notas del entramado psíquico” (1950: 23) del receptor. No obstante, el análisis será más interesante cuanto mejor preparado esté el estudioso, y cuando reconozca un primer nivel de conocimiento que radica en el sistema lingüístico. Cada signo se basa en el arbitrio de una relación entre el significante y el significado, aunque en un texto literario exista una vinculación motivada. Y estas relaciones, en la literatura, son el secreto. O, como decía en sus críticas Ruíz Pérez, su inmanencia, porque:

[...] de su formalización procede la estructuración artística del texto y en ella se sustenta su permanencia, al tiempo que constituye el elemento más inequívocamente textual y, por tanto, más objetivable y susceptible de ser analizado de manera inmanente, aislando todo lo extratextual. (1996: 565)

Así, la estilística pone en el foco la disposición lingüística, que parte de la voluntad del autor. Por lo que la clave en el análisis estilístico acaba siendo la indagación de esa voluntad. ¿Es esto posible? Tal vez, hubiera que tomar el concepto de “forma interior” y “forma exterior” que propone Alonso: “[...] Dámaso diferencia una forma exterior, en la que significante y significado se relacionan en la perspectiva desde el primero hacia el segundo, de una forma interior, con la perspectiva inversa, desde el significado al significante” (Marcos Marín, 2005). Y deslindarlo en dos: una forma del autor y una forma del lector. Es aquí donde aparece el

reconocimiento moderno que, quizás, la estilística *alonsiana* no terminaba de reconocer. La disposición de las palabras, el estilo, define al autor, como indicó Ruíz Pérez citando a Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon (1996: 568), pero también define la recepción de la palabra.

3.

Jesús Montiel: una aplicación

Conviene ahondar en el método estilístico con un ejemplo. Dámaso Alonso dio cuerpo a su teoría con el análisis de poetas como Garcilaso o Góngora. En este capítulo, dentro de las nuevas hornadas de la poesía española, se destaca el nombre de Jesús Montiel López (Granada, 1984), premio Hiperión de Poesía 2016 por *Memoria del pájaro*, cuyo afán poético va más allá de la mera constatación de lo real y busca sumergirse en los misterios de lo oculto. Realmente, con esta descripción parece un autor susceptible de ser analizado mediante el idealismo *alonsiano*.

Montiel parte de la experiencia para escribir algunos de sus poemarios, como *Placer adámico* (2012) o *Díptico otoñal* (2012), en los que aúna la presencia del dolor con la felicidad, por lo general bajo un prisma cristiano. Su lenguaje poético abarca un objeto exterior a él, la realidad misma, pues en muchos de sus poemas Montiel inserta experiencias de su propia vida, como los detalles de la leucemia que tuvo uno de sus hijos:

Pienso mucho en tu próxima tarta, la de los cuatro años. Casi puedo ver sus cuatro llamas perplejas, dudando tu canción de cumpleaños.

Sólo los niños, los tontos, los santos y los locos lográis vivir sin asomarnos al futuro. (Montiel, 2018: 38)

Curiosamente, esto le pone en correlación con el propio método estilístico, pues este contempla como base de la construcción literaria la expresión lingüística –que sería el objeto exterior a la

realidad-. Además, Montiel es ideal para renovar la estilística, pues es cierto que en ocasiones los epígonos *alonsianos* cayeron en el error de un radicalismo idealista, manifestado en la idea de que el lenguaje poético, al ser una construcción de la voluntad de un autor, buscaba con desesperación el retoricismo. En ese sentido, algunas de las afirmaciones de Ruíz Pérez, en cuanto al valor funcional y comunicativo de la palabra, permiten que la estilística se asiente en la doble forma, en la del autor y la del lector, hasta el punto de constituir unos “valores de singularidad, junto con los del yo y el sentimiento, fundidos en la noción de expresividad, que se convierten en los dominantes, hasta el punto de determinar con su aparición la poeticidad de lenguaje” (Ruíz Pérez, 1996: 581). Montiel, en estos poemarios, se caracteriza por un cuidado de la palabra poética, pero no cae en lo artificioso, al intentar captar la existencia que ya está presente *per se* en la realidad, antes de adentrarse en los vericuetos de la esencia. Así, en este sentido, un poema interesante sería “Nocturno”, de *Placer adámico*:

¿Qué misteriosa ley ha permitido
a los ojos del hombre habituarse
a noches como ésta con sus astros
vibrando sobre el mapa y nuestras vidas?
Es extraño tener que recordarme
la dicha de estar vivo para no
desatender el don de la presencia.
En un instante así como el de ahora,
obligarme a salir
del santuario gris de la costumbre
para asomar el corazón sediento
a este paisaje negro y reanimarlo
con la copla del grillo.
Entonces me estremece un sentimiento
poderoso de chocante gratitud,
como si el mundo fuera una gran fiesta
a la que todos somos invitados
y su anfitrión un Dios que nos seduce.
(Montiel, 2012: 17)

El poema nos recuerda al marco existencialista de los años 50, aunque con un irresistible poso optimista. En el poema ya se percibe la idea que transitará por toda la obra de Montiel hasta el conjunto de prosas poéticas *Sucedará la flor* (2018) como indica Asencio Navarro:

[...] la constatación de que la vida desobedece y camina indiferente a nuestras exigencias. Nada de lo que aparece en él es noticable. Todo es pequeño y aparentemente insignificante. Es su mirada la que ilumina los rincones de la realidad y la que halla asideros en las grietas del dolor (Asencio Navarro, 2018).

En “Nocturno”, el tono que presenta Montiel es un tono lleno de asombro, un asombro ante la existencia que se complace en suscitar la evocación que se encuentra oculta dentro de la memoria de cualquier lector. Visto así, versos como “Es extraño tener que recordarme / la dicha de estar vivo para no / desatender el don de la presencia” resuenan con plenitud gracias al uso de aliteraciones en /r/ y /n/, una fuerza que muestra en la forma del lector, es decir, en su lectura, el asombro que hay por el sentimiento que aparece en el yo lírico al verse invitado a la fiesta de la vida. Esto se corresponde con la propia forma del autor, con la intención de sentido en la creación, con la forma externa *alonsiana*, que se potencia con la elección de palabras, una red isotópica marcada por la paradoja en estos adjetivos: *extraño*, *misteriosa*, *chocante* y por una extraña felicidad que desborda el poema a través de otras elecciones léxicas: *vibrando*, *dicha*, *santuario*... El asombro del lector se conecta así con el asombro que el propio autor siente al hablar de la existencia. Esto se relaciona con algunas confesiones que Montiel ha hecho en algunas entrevistas muy recientes:

Yo me considero cristiano, pero cuando estoy con cristianos, me dicen que soy muy heterodoxo y cuando estoy con gente atea, me dicen que soy muy ortodoxo. Entonces, como dice Pablo d’Ors, me siento en la frontera. Tengo muchas contradicciones y siempre que me dicen blanco veo el negro, y cuando me dicen

negro, veo el blanco. Pero la fe está muy presente en mi vida y en la forma de encarar la realidad (Asencio Navarro, 2017).

Esto revela que la contradicción late en él. La tradición existencial en lengua española, representada en autores como Unamuno, Blas de Otero o el propio Dámaso, pasa también por Montiel, pero su expresión es diferente. El estilo y el tono descubren a un poeta vitalista, que, sorprendentemente, conecta desde un punto de vista biológico-cultural con la filosofía de Ortega, quien tiende a ver la vida como un impulso natural, como pura vivencia. Sin embargo, en Montiel están muy presentes las ideas cristianas, aunque coquetea con cierto panteísmo. Esto se escenificará mejor en cuanto a una poética de lo pequeño, que sabe que, tras el dolor de la vida, hay que tener optimismo por cualquier hecho, por nimio que sea. De ahí que en el poema “Laberinto”, tras un comienzo pesimista en el poeta, que desearía ser mucho más estoico y mucho menos observador, acabe diciendo:

Tal vez será mejor
buscar entre los muros un refugio,
zanjar la exploración de una abertura,
cavar un domicilio entre las flechas
que yerran diariamente tus pisadas.
Escribir, por ejemplo,
y que el poema sea ese descanso
en donde el hombre
–herido por la luz de cada cosa–
ya nunca más indague.
(Temblor, 2017)

Así, el alma solo podrá ser en su totalidad en un mundo que supere los lastres de la experiencia material. El alma será a través del descanso, a través del regocijo, incluso con el sufrimiento de la descendencia. La forma interior se erige por fin en forma externa, y las palabras marcan el estilo y sentido del poema: flechas, luz, poema, descanso... que acaban recordándonos a otra de las inspiraciones de Montiel, Amalia Bautista, cuando en el poema “Al cabo” dice:

Al cabo, son poquísimas las cosas
que de verdad importan en la vida:
poder querer a alguien, que nos quieran
y no morir después que nuestros hijos (2006: 99).

Finalmente, al analizar estos pocos ejemplos de Montiel y de sus maestros literarios, el lector observa, tras ahondar en su palabra, cómo con cualquiera de las formas de análisis, la vida se impone como algo inefable e indestructible, algo por lo que se pregunta el poeta ante la sucesión de momentos y estampas que llega a contemplar. La vida se manifiesta por tanto en los hechos menos singulares y sorprendentes, en la naturaleza. Montiel habla del laberinto, de la noche, de la tarta de cumpleaños dudosa, al igual que el francés Christian Bobin, otra de sus inspiraciones, que dice en *Autorretrato con radiador* (1997) que hablará de las peripecias de una flor de cerezo. El tema existencial late en estos autores con un tono unánime, con una forma externa distinta, pero concluyente. Sus palabras se llenan de la música de lo común, ya que, en palabras de Montiel, el poema ha de hablar del “dolor dentro de la vida” (Asencio Navarro, 2017) y “la memoria guarda las emociones estéticas” (Asencio Navarro, 2017) para mostrar la alegría eterna del vivir, de lo nimio, de lo pequeño.

4. Conclusión

En conclusión, la estilística nos enseña que la naturaleza de la poesía no es la mera unión de palabras más o menos evocadoras, aunque el basamento de su análisis sea la lengua. La estilística trata de mostrar al estudioso cómo el hecho poético se fundamenta en unidades semántico-sintácticas que realzan su valor en dos fases, en dos formas. La forma externa, la forma interior, la mirada del autor, la mirada del lector. La clave, no obstante, está en el misterio, en la elección de la palabra adecuada. Los ejemplos anteriormente expuestos pertenecientes a la obra poética de Jesús Montiel

dan cuenta de ello: van más allá de la unión del significante y su significado gracias a la creación de un sentido que trasciende las previsiones de código. La concepción poética de la que hace gala Montiel en estos casos concretos radica en la unión entre la sugestión sonora y el uso de la palabra exacta, el uso del lenguaje como expresión estética de la conciencia del hombre, de ahí que sus procedimientos estilísticos (encabalgamientos, aliteraciones, incluso el anti-retoricismo, etc.) respondan a una poesía que va más allá de la forma. Una forma que mediante los principios de la construcción sintáctica abraza una referencia creada por el repertorio paradigmático, es decir, el de los signos presentes y no presentes. En un caso, la mirada del autor, del autor en la noche al lado de su hijo enfermo; en el otro, la mirada del lector, que crea nuevos tipos de contigüidad, es decir, de valores paradigmáticos, los cuales radican en su experiencia subjetiva.

Así, Jesús Montiel es consciente de ello y se afana en nombrar la vida, porque a través de las pequeñas cosas se da la superación de lo efímero. De ahí que el poeta renuncie a un grito exagerado y desgarrador, propio de existencialismos de otras épocas. La estilística, y con esto terminamos, es el método que se ha elegido para ahondar en este rasgo suyo, pese a que no sería la única manera de conocer la poética de Montiel. Pero, desde luego, es un buen instrumento de análisis, que conviene recuperar, pues subordina cualquier pretensión de exacerbada sistematización a la naturaleza poética del arte, porque, como el propio Jesús Montiel, el experto literario puede, a través de su metodología, conocer lo incognoscible de la palabra, su dimensión sacra que hace, más que nunca, que se le pueda denominar verbo o emoción.

Bibliografía

- Alonso, D. (1950). *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- Asencio Navarro, R. (2017). “Jesús Montiel: la literatura es una puerta estrecha y atravesarla consiste en estar solo, en el escritorio”, [en línea] <<https://temblorpoesia.com/entrevista-jesus-montiel>> [7.11.2018].

- Asencio Navarro, R. (2018). *La vida desobediente de Jesús Montiel*, [en línea] <<https://temblorpoesia.com/1434-2>> [7.12.2018].
- Bautista, A. (2006). *Tres deseos [Poesía reunida]*. Madrid: Renacimiento.
- Marcos Marín, F. (2005). “Pluralidad del español en los Estados Unidos de América”, en C.A. Molina (coord.), *El Español en el Mundo: anuario del Instituto Cervantes*, 283–358.
- Montiel, J. (2012). *Placer adámico*. Madrid: Universidad Complutense.
- Montiel, J. (2018). *Sucedará la flor*. Madrid: Pretextos.
- Ruíz Pérez, P. (1996), “El lenguaje poético después de la estilística. Cuestiones de historia y materia”, *Revista de Filología y su didáctica*, 18–19, 563–597.
- Temblor – Asidero Poético (2017). “Tres poemas de Jesús Montiel, más un inédito”, [en línea] <<https://temblorpoesia.com/tres-poemas-de-jesus-montiel-mas-un-inedito>> [7.11.2018].
- Tuset Mayoral, V. (2015). “Herencia estilística y voluntad de renovación en la crítica literaria española de los setenta. Algo sobre Dámaso Alonso, Carmen Bobes Naves y Antonio García Berrio”, *452°F*, 12, 63–82.

LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS DE MUJERES EN LOS SIGLOS XX Y XXI: RETROSPECTIVA Y COMENTARIO CRÍTICO

Marina Patrón Sánchez
Universidad Complutense de Madrid

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.06>

Resumen

Las antologías poéticas formadas en exclusiva por mujeres comenzaron a publicarse en el siglo XX como una forma de suplir el vacío que había en la historia literaria de España, a la par que se buscaba dar una mayor visibilidad a la obra poética de las escritoras. Esta práctica, que se ha extendido hasta el siglo XXI, es un arma de doble filo, debido a que por un lado ofrece un espacio para las poetisas; pero, por el otro, el tratamiento que a veces reciben es injusto o insuficiente. Este trabajo realiza una retrospectiva sobre las más relevantes antologías de poesía escrita por mujeres, analizando su contenido, sus prólogos y el tratamiento que reciben las creadoras en ellas.

Palabras clave: Antologías poéticas, Mujeres poetisas, Poesía española actual, Siglo XX, Siglo XXI.

Este trabajo surge de la pregunta: ¿Por qué se realizan y se siguen realizando antologías de poesía escrita por mujeres de una forma consciente y específica? La necesidad de estas obras es obvia: las poetisas han tenido numerosas dificultades para acceder al mundo editorial, tanto por presiones sociales como empresariales. Es por esto por lo que este tipo de recopilaciones son un acto reivindicativo de la voz poética de una selección de autoras. Sin embargo, en muchos casos, esta reivindicación parece estar viciada, y no solo

porque el concepto de antología, tal y como se ha conformado en los últimos años, se inserta en una concepción de la lectura equivalente a la comida rápida y preparada (Doce, 2005: 297); sino porque el tratamiento que reciben las autoras es muy distinto si el antólogo es hombre o mujer.

Mediante el análisis de varias antologías, desde 1943 hasta 2018, queremos mostrar las desigualdades que se producen en las mismas, así como reflexionar sobre su necesidad y su evolución. Para ello, nos hemos centrado en los prólogos, el número de poetas reunidas y el tratamiento que reciben las mismas basándonos en las notas biográficas y la inclusión o no de poéticas y fotos.

Nuestro análisis empieza con *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana (1840–1940)* (1943) de María Antonia Vidal. La inclusión de las poetas hispanoamericanas aparece justificada en el prólogo: “La exuberante floración de poetisas hispanoamericanas ofrece unas características del todo distintas de las nuestras”, escribe Vidal; mientras ellas se desbordan en su sensibilidad, las españolas se mantienen tras “un velo de contención” (Vidal, 1943: 7). En el prólogo, Vidal descarta la comparación con la poesía escrita por hombres por considerar dicha comparación poco “ventajosa” para la mujer. A lo que añade: “Es indudable que todavía ninguna escritora, es posible que nunca ninguna escritora, llegue a la altura y profundidad, a la vez, de un gran escritor” (Vidal, 1943: 6). En el prólogo hace también un breve análisis de las poetas, pero no sabemos qué criterio ha seguido ni para antologarlas ni para reseñarlas. Al final de la antología incluye unas notas bio-bibliográficas de apenas un párrafo de extensión en las que a veces faltan incluso las fechas de nacimiento.

Un caso muy distinto es el de Carmen Conde y su *Poesía española viviente*, publicada por primera vez en 1950 y reimpresa en 1970 bajo el título *Poesía femenina española (1939–1950)*. Esta antología, compuesta por veintiséis autoras, pretende reunir un abanico variado y diverso de las poetas de estos años. A la hora de justificar su selección, la escritora confiesa que: “En este tomo no figuran todas las poetisas, ni solamente las mejores; sí aquellas que conozco mejor, de las que poseo una información capaz de permitirme un juicio positivo, que me autoriza a incluirlas” (Conde,

1970: 9). El tono del prólogo de esta antología es del todo opuesto al que veíamos en la anterior: Conde busca hacer una reivindicación no solo de las poetisas, sino también de las demás creadoras que se estaban abriendo camino durante esos años. Defiende la originalidad de las obras, que escapan del “mimetismo a que estaba acostumbrada la anterior poesía femenina.” Y señala que: “Lo más interesante [...] es que ha buscado y hallado sus temas en un vasto mundo de sensibilidad, que, hasta hoy, no era el de las poetisas” (Conde, 1970: 10). Su reivindicación al afirmar:

Hoy no sirve aquel adjetivo «femenino» para calificar desdeñosamente la obra poética de la mujer; pero tampoco ninguna de nosotras se sentiría halagada, sino más bien ofendida por la incompreensión, si se nos dijera *que escribimos como hombres*. No, como hombres no, como mujeres que saben plenamente, sí. (Conde, 1970: 14)

busca romper con la connotación negativa del término ‘poetisa’, con el que se solía denostar a las autoras, en un intento por equiparar a la obra de los y las poetisas sin tener en cuenta su género. Todas las poetisas aparecen acompañadas por una nota bio-bibliográfica, que, en varias ocasiones, está redactada por la propia autora.

El segundo volumen de la *Antología femenina española (1950–1960)* fue publicado en 1971. En este caso introduce una novedad respecto a la antología anterior: las notas críticas de Ángela Figuera al final de cada selección de poemas. Esta segunda antología supone la consagración de la presencia de las poetisas en el panorama literario con una voz propia y distinta. Junto a la selección de poetisas figura su bio-bibliografía, esta vez sí escritas por ellas mismas, y las notas críticas de Figuera, que son una breve reflexión sobre la poética de las autoras. Esta novedad es destacable, porque son las propias poetisas las que hablan sobre sí mismas, convirtiéndose no solo en autoras o recopiladoras, sino también en críticas de la poesía escrita por sus compañeras.

En 1985 se publicó *Las diosas blancas* de Ramón Buenaventura. La antología, centrada en la joven poesía española, buscaba otorgar un lugar tanto a voces desconocidas como a otras más asentadas

en el panorama poético. Sin embargo, el tono del antólogo, galante y paternalista, enturbia lo que podría haber sido un proyecto realmente importante e innovador. En el prólogo escribe:

Hago esta antología de poemas escritos por mujeres porque me apetece levantar un censo de amores posibles. [...] la única poesía que de verdad me gusta es la que escriben las mujeres. La otra, la de los hombres, es cosa de rivales o camaradas. Está muy bien: pero siempre me ha resultado molesto tener que reconocer que un tío es guapo (Buenaventura, 1985: 10).

Según esta afirmación, no está considerando a las mujeres ni como rivales ni como camaradas poéticos, sino como “amores posibles”. Además, insiste en la diferencia entre la poesía escrita por mujeres y la escrita por hombres, denominándola “la otra”.

A lo largo de todo el prólogo, el tono galante se va a mantener. Afirmaciones como “Es la mía una actitud *sexual* ante el arte” (Buenaventura, 1985: 10), van a venir apoyadas sobre referencias a la cópula con la Diosa Blanca, “las prostitutas sagradas que se someten a los sacerdotes”, y cómo la poesía surgió de la magia a través del sexo. También hace afirmaciones poco afortunadas, como:

Transcurren miles de años sin que ninguna mujer escriba nada *hondamente femenino*¹ y al alcance de las entendederas viriles. Si esta afirmación les parece a ustedes demasiado radical, cítenme, por favor, una sola escritora que no haya traducido sus ideas y sentimientos al lenguaje de los machos. No hay (Buenaventura, 1985: 15).

¿Qué quiere decir con “hondamente femenino” o cuál es el “lenguaje de los machos”? Nos quedamos con la incógnita, porque no lo explica. En el prólogo no queda claro si la antología es un alegato en favor de la poesía escrita por mujeres o si es un gesto paternalista y seductor por parte de un antólogo que no sólo no

¹ El destacado es suyo.

las toma en serio, sino que además parece que su única intención es cortejarlas. Esto se puede apreciar también en los “comentarios críticos” que anteceden a la selección de las veintidós autoras. En ellos, además de incluir una foto y la bio-bibliografía, Buenaventura cuenta su impresión sobre las poetisas: “Se ha vestido de trapillo para recibirme” dice de Margarita Arroyo o de Ana Rossetti, que “es un auténtico regalo para los pobres heteros, que tan escasos andamos de gratificación en los últimos decenios”. Por todo esto, Buenaventura pierde la credibilidad: no es un antólogo hablando sobre poetisas, sino un hombre hablando despectivamente sobre mujeres.

Radicalmente distinta es *Ellas tienen la palabra* (1995) de Noni Benegas y Jesús Munárriz. El estudio preliminar es un profundo recorrido por la historia de la literatura escrita por mujeres, haciendo énfasis en la poesía y en la injusta situación a la que se ha visto sometida, de lo que se deriva su desconocimiento. Benegas señala que la falta de visibilidad de las autoras es algo que se mantiene en la época actual, y por eso busca brindarles un espacio a estas cuarenta y una autoras que recoge. Su tono reivindicativo y sus argumentos bien estructurados no tienen nada que ver con lo ofrecido por Buenaventura, que parece una pantomima patriarcal frente al monumento necesario que es la antología de Benegas. Se debe destacar la diferencia en la presentación de las autoras: mientras que en *Las Diosas Blancas* era el propio Buenaventura el que reflexionaba sobre las poetisas; en *Ellas tienen la palabra*, Benegas, haciendo honor a su título, les otorga a las autoras un espacio para que reflexionen sobre su poética a través de un cuestionario del que solo sabemos las respuestas.

En 1999, Emilio Miró publicó la antología de *Poetisas del 27*, una importante recopilación sobre las autoras de esta generación, acompañado de un generoso estudio preliminar, pero que solo da cobertura a la obra de cinco autoras: Concha Méndez, Rosa Chacel, Ernestina de Champourcín, Josefina de la Torre y Carmen Conde. Es interesante el recorrido que hace por las antologías que recogen a los poetas de la Generación del 27, señalando la escasa representación femenina en las mismas. Es una antología bastante completa, pero la justificación que da para incluir solo

a cinco autoras es insuficiente: Miró señala que ellas fueron las más cercanas al círculo del 27, pero en verdad ignora importantes nombres que después va a reivindicar Pepa Merlo en *Peces en la tierra* (2010). Esta antología se centra en la recuperación de veinte autoras de esta generación, entre las que se incluyen las cinco de Miró. Merlo ofrece además un extenso estudio introductorio en el que hace una revisión de la época histórica y sobre todo de la situación de la mujer. En su selección, prescinde de fotografías e incluye al final de la antología un apartado de vida y obras.

Otra antología es *Ilimitada voz* (2002) de José María Balcells, que reúne poemas de entre 1940 y 2002 de 149 autoras. Aquí vemos cómo los nombres se repiten: junto a las cinco del 27, volvemos a encontrarnos con Ana Rosetti, Chantal Maillard o Aurora Luque, lo que da cuenta de cómo se va constituyendo el canon de la poesía escrita por mujeres. En la “Introducción”, Balcells vuelve a hacer un recorrido por la historia de la poesía escrita por mujeres hasta el albor del siglo XXI, destacando el “boom” de poetisas que tuvo lugar durante los años 80. La selección de poetisas aparece sin foto y solo se indica la fecha de nacimiento. *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70* (2007) de Sharon Keefe Ugalde se presenta a sí misma como la continuación de la obra de Benegas. En este caso se van a recoger aquellas autoras nacidas entre 1929 y 1949. La intención de este libro es iniciar un proceso dialógico que abra el discurso crítico-histórico a las perspectivas representadas en la poesía escrita por mujeres, dando cobertura a todas las décadas del siglo XX, por lo que junto a la nota bio-bibliográfica, incluye una poética y una extensa selección de poemas.

Una de las propuestas más interesantes es la Josefina de Andrés Argente y Rosa García Rayego en *Di yo. Di tiempo. Poetisas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*, publicada en 2005. La antología se centra en quince autoras nacidas entre 1925 y 1966, que son analizadas por poetisas de su misma generación en breves ensayos incluidos junto a la selección de poemas. La intención de los ensayos es recoger y explicar el heterogéneo panorama de la poesía española escrita por mujeres desde los años 70. Se vuelve a incidir en las nuevas corrientes poéticas, en

la desigual representación de las mujeres en las antologías y en la lucha por la apropiación del lenguaje. En 2016, Rosa García Rayego, junto a Marisol Sánchez Gómez, ha publicado la antología *20 con 20. Diálogos con poetas españolas actuales*. Al igual que en el caso de *Conversaciones y poemas* (1991) de Keefe Ugalde², esta antología vuelve a incidir sobre lo adecuado de los diálogos para establecer el contexto personal y artístico de las autoras, así como su actitud poética y vital (Rayego, 2016: 17). También las breves notas biográficas, que anteceden cada diálogo en forma de ensayo, están escritas por las propias autoras. Las veinte poetas seleccionadas, que han nacido entre los años 50 y los 80, conforman un grupo muy heterogéneo, pero como las antólogas defienden en la introducción:

nuestra selección es un intento de ofrecer un mapa de lecturas que aspira a dar visibilidad a unas poetas que nosotras consideramos esenciales y a reforzar la presencia de otras ya establecidas en un momento en el que la poesía escrita por mujeres se manifiesta con gran dinamismo en nuestro país (Rayego, 2016: 20).

El estudio de 2015 de María Rosal *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970–2005)* es también otra vuelta de tuerca al género de las antologías, pues plantea un estudio histórico y una propuesta didáctica para que los profesores visibilicen a las autoras en las aulas. De entre las sesenta y nueve poetas que recoge, incluye catorce poemas comentados por las propias escritoras, lo que aporta una nueva interpretación sobre los mismos. Así pues, *Con voz propia* se convierte en

un documento útil de lectura, estudio y reflexión para subsanar las “lagunas” que hay en los libros de texto; ofrecer al alumnado una antología de poesía actual, escrita por autoras de

² Esta antología fue pionera en la inclusión de las conversaciones con las autoras más allá de la recopilación de sus poemas, como una forma de conocer de primera mano su trayectoria artística y vital.

nuestro tiempo que pueda fomentar la animación a la lectura [...] [e] indagar sobre cómo el lenguaje configura la visión del mundo y muy en particular la visión de las mujeres en la sociedad (Rosal, 2016: 13–14).

Con esta aspiración de contemporaneidad, la antología abarca desde la generación de los 60 hasta la década de los 80 y los 90.

Sin embargo, el esfuerzo más titánico a la hora de documentar la historia de la poesía escrita por mujeres fue el de Luzmaría Jiménez Faro. En 1987 publicó el *Panorama antológico de Poetisas Españolas (Siglos XV al XX)*, que fue el embrión de su magno proyecto *Poetisas españolas. Antología general*, dividida en cuatro tomos publicados a lo largo de varios años. El primero de ellos es de 1996 y hace un recorrido desde el siglo XV hasta el siglo XIX, reuniendo un total de veintinueve autoras. Es interesante la defensa que hace Jiménez Faro afirmando que: “La poesía –no cabe ya discusión a estas alturas– la escriben personas, no sexos”. El segundo volumen, también de 1996, abarca el periodo de 1901 a 1939, con dieciocho autoras reunidas. El tercero, de 1998, se centra en el periodo de 1940 a 1975, con cincuenta autoras. Jiménez Faro afirma no atenerse a grupos generacionales que “no aportarían nada, pues la mayoría de ellas, por no decir casi todas, han sido olvidadas y no tenidas en cuenta en este tipo de trabajos” (Jiménez Faro, 1998: 7). Finalmente, el cuarto volumen, de 2002, recoge poemas publicados entre 1976 y 2001 e incluye un anexo conformado por varias tablas en las que analiza la presencia de la mujer en antologías publicadas desde 1934 hasta 2001, evidenciando su escasa presencia. En este volumen se recogen 128 poetas, incluyendo también un listado con autoras que no ha publicado, pero que no quiere dejar de mencionar.

Una vez terminado nuestro análisis podemos constatar cómo estas antologías están ayudando a configurar un canon de escritoras, sobre todo a partir de los años 80. Desde la primera antología hasta la última hemos visto cómo el género ha ido evolucionando e incorporando innovaciones, como las reseñas críticas, las entrevistas con las autoras o la inclusión de poéticas, dando mayor importancia a su voz. Si comparamos las antologías hechas por

mujeres frente a las realizadas por hombres, las primeras son más partidarias de incluir espacios de expresión para las autoras, así como estudios en los que repasan la historia literaria de las mujeres, como forma de rastrear una tradición literaria femenina. Las antólogas son más conscientes de la reivindicación de la poesía escrita por sus compañeras, pero también algunos antólogos se suman a este esfuerzo. Hay un deseo recurrente en muchas antólogas, desde Carmen Conde hasta Noni Benegas, que defienden una poesía sin distinción de género y unas antologías que incluyan a poetas de ambos sexos. Sorprende constatar cómo Noni Benegas en 1995 o Barcells en 2001 insisten en que la atención a la poesía escrita por mujeres es insuficiente, y que, si figuran en las antologías generales, lo hacen con la cuota mínima. Si en algo coinciden la mayoría de los antólogos es en la esperanza de que llegue el día en que no haya necesidad de hacer antologías de mujeres. Sin embargo, aún queda mucho camino por delante.

Bibliografía

- Andrés Argente, J. de; García Rayego, R. (eds.) (2005). *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas. Ensayos y antología*. Madrid: Devenir.
- Balcells, J.M. (ed.) (2003). *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas 1940–2002*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Benegas, N.; Munárriz, J. (eds.) (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.
- Buenaventura, R. (ed.) (1985). *Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.
- Conde, C. (ed.) (1970). *Poesía femenina española (1939–1950)*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Conde, C. (ed.) (1971). *Poesía femenina española (1950–1960)*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Doce, J. (2005). “Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación”, en A. Sánchez Robayna y J. Doce (eds.). *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, 285–308. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

- García, R., Rosa; Sánchez Gómez, M. (eds.) (2016). *20 con 20. Diálogos con poetisas españolas actuales*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- Jiménez Faro, L. (ed.) (1996–2002). *Poetisas españolas. Antología general*. Tomo I: hasta 1900; Tomo II: de 1901 a 1939; Tomo III: de 1940 a 1975; Tomo IV: de 1976 a 2001. Madrid: Torremozas.
- Keefe Ugalde, S. (ed.) (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Keefe Ugalde, S. (ed.) (2007). *En voz alta. Los poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.
- Merlo, P. (ed.) (2010). *Peces en la tierra. Antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27*. Sevilla: Vandalia Fundación José Manuel Lara.
- Miró, E. (ed.) (1999). *Antología de poetisas del 27*. Madrid: Castalia.
- Rosal, M. (ed.) (2016). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970–2005)*. Córdoba: Editorial Renacimiento.
- Vidal, M.A. (ed.) (1943). *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana 1840–1940*. Barcelona: Editorial Olimpo.

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN (1976–2017): POEMAS Y POÉTICAS¹

Luis Melero Mascareñas

Universidad de Málaga

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.07>

Resumen

Antonio Jiménez Millán (Granada, 1954) es catedrático de Literaturas Románicas en la Universidad de Málaga, y uno de los poetas más importantes de su generación. Cursó estudios en Granada, donde desde el magisterio de Juan Carlos Rodríguez, inspirador del movimiento conocido como *La otra sentimentalidad*, que posteriormente derivó en la llamada *Poesía de la Experiencia*, ha llegado a realizar una de las poesías más sólidas de la literatura española contemporánea. Su obra se hace imprescindible para entender la poesía española de finales del siglo XX y la lucidez de una implacable conciencia del tiempo.

Palabras clave: Antonio Jiménez Millán, Poesía, *La otra sentimentalidad*, *Poesía de la Experiencia*, Literatura española contemporánea.

¹ Este trabajo ha recibido financiación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD) para la Formación de Profesorado Universitario (FPU), Gobierno de España, y se ha realizado dentro el proyecto de investigación “La poesía hispánica contemporánea como documento histórico: Historia e Ideología”, FFI2016-79082-P del Ministerio de Economía y Competitividad (MINECO), cuyo investigador principal es Juan José Lanz Rivera.

1.

Granada: coyuntura histórica. Juan Carlos Rodríguez y *La otra sentimentalidad*

El desarrollo intelectual y primera orientación estética de Antonio Jiménez Millán están unidos a la universidad granadina y especialmente a la figura del profesor Juan Carlos Rodríguez durante los años setenta. Entre 1975 y 1990 se constituyó una nueva etapa cultural en España, y un hecho, la muerte del dictador, comprometió la historia política y afectó radicalmente a la creación artística. En 1977 Antonio Jiménez Millán publica sus primeros versos en el manifiesto-antología *La poesía más transparente*, editado por un círculo de estudiantes y escritores en la prestigiosa editorial malagueña *El Guadalhorce*, de Ángel Caffarena. A este inicial grupo en el que destacan nombres como los de Álvaro Salvador y Javier Egea, interesados por la investigación literaria, la revisión crítica de las vanguardias y la necesidad de plantearse un nuevo discurso poético, posteriormente se “incorporarían otros jóvenes poetas e intelectuales como Ángela Olalla, Mariano Maresca, Justo Navarro, José Carlos Rosales, Ángeles Mora y Luis García Montero, que finalmente propiciaron la propuesta poética de «la otra sentimentalidad», cuyo primer manifiesto fue publicado en el diario *El País* en 1983 por Luis García Montero” (Díaz de Castro, 2000: 11), y que derivó en la llamada *Poesía de la experiencia*. Debemos recordar que, si bien a Antonio Jiménez Millán siempre lo han “etiquetado” con *La otra sentimentalidad*, él nunca firmó ningún manifiesto, aunque efectivamente muchos amigos sí lo hicieron.

2.

La poesía más transparente (1976–1977)

Antonio Jiménez Millán, un *enfant terrible* como lo describiría Andrés Soria Olmedo en el prólogo de su primer libro, *Último recurso*, que lo convirtió en un sorprendido miembro de la “poesía

secreta” y ganador del premio García Lorca por el despertar, verso a verso, del joven revolucionario sin ingenuidad que empezaba a escribir su crónica poética desde una ciudad de provincias. Su primer libro publicado, *Predestinados para sabios*, apareció en Málaga en la edición de Ángel Caffarena de 1976, junto con otros compañeros del llamado *Colectivo 77*, entre los que se encontraban José Carlos Gallegos, Antonio García Rodríguez, Joaquín Lobato, Manuel Salinas y Álvaro Salvador. Un descarado prólogo en *La región poesía más transparente*, da cuenta del activismo intelectual y también político de unos jóvenes que soportaban el peso del debate de una poesía que se advertía como el “vicio solitario” de una producción ideológica. El hecho está claro, escribe Juan Carlos Rodríguez en el prólogo de *Las cortezas del fruto* de Álvaro Salvador:

Entender así la poesía como producción ideológica -y entender, pues, la ideología como inconsciente material- supone, evidentemente, tomarse en serio la propia poesía. [...] En definitiva, transformar los ritos poéticos supuestamente neutrales en ritos poéticos conscientemente ideológicos equivale a transformar el carácter ahistórico (burgués) de la poesía en su realidad histórica, en su realidad de clase. He aquí el auténtico sentido de la profesionalización poética. (Rodríguez, 1999: 136).

Último recurso, *Predestinados para sabios* y *Poemas del desempleo* (1976-1978)², los tres primeros libros de Antonio Jiménez Millán parten de un conglomerado de lecturas e intereses que comprometen, ya desde el principio, el propio interior del poema. Suena un temprano aire maldito donde el conflicto se instala junto al compromiso. A todo ello se añade una vaga certeza que busca sus propias trampas, que toma distancia y conciencia de los años y los recuerdos. De esta primera etapa de maduración, ya entonces coincidían sus amigos en calificarlo como un intelectual sin aparato académico, y lo que me parece más importante, algo que en mi opinión consolida auténticamente su trayectoria poética

² Premio Guernica en 1979.

–y trascendental– en esta y las demás épocas, es la convicción de un *vitalismo* que hace de la vida el centro de la realidad, pero que huye, tal y como escribía Ortega y Gasset cuando hablaba de su *raciovitalismo*, de una exageración en el uso de la razón que llegue a descuidar la vida.

Finalmente, en *Poemas del desempleo* (1976–1978), el tercer libro de esta etapa de maduración poética concentra una voz profunda que lejos de agotarse advierte como solo “es cuestión de noches / (Baudelaire y yo aprendimos mucho de ellas) / Noches donde se olvida el tiempo / y la tristeza...” (Jiménez Millán, 1985: 21–22). Indica Molina Campos como “la atención del poeta y la intensidad del poema se van desplazando desde el compromiso hacia la intimidad” (Molina Campos, 1987: 12). Con el vivir cotidiano de “alguien nacido cualquier día de uno de tantos años” (Jiménez Millán, 1985: 15), hábitos y memoria evocan experiencias en las que cada vez más, se hacen precisas una interminable lista de noches que van configurando su identidad urbana y baudelariana. Es esta identidad urbana la que poblará el territorio de su poesía de un “jactancioso malditismo” (Molina Campos, 1987: 12) que progresivamente irá atemperando³.

3. La mirada infiel (1982–1987)

“No son ya fantasmas. / No produce monstruos el sueño de la razón, / sino un fiel estereotipo, / inocente espejo que devolviese luz, no ceniza, / sobre el rito aceptado de la cotidianeidad” (Jiménez Millán, 1982: 10). En *De Iconografía* coinciden Enrique Molina Campos y Francisco J. Díaz de Castro en señalarlo como el libro donde comienza “la adultez poética de Jiménez Millán” (Molina Campos, 1987: 12), “un avance [aclara Díaz de Castro]

³ Del sentido estético y registro intelectual que adopta en este sentido y momento, véase un artículo publicado en 1985 en la revista *Olvidos de Granada* (Jiménez Millán, 1985a).

en una dirección, diríamos, exigida por los presupuestos teóricos que sostienen la escritura de Jiménez Millán desde el comienzo” (Díaz de Castro, 2000: 24). *De Iconografía y Restos de niebla* son ya libros de la experiencia donde el poema se concibe como “una modalidad de relato, como un desarrollo particular de la experiencia, entendiendo ésta en su acepción más general, integradora de elementos biográficos, históricos y culturales” (Jiménez Millán, 1994: 13–36). En este proceso, subraya Germán Yanke, pasa pronto de ser “un poeta culturalista a ser un poeta culto, es decir, en el que la cultura constituye el sustento de una emoción formalizada y no el aparejo retórico que produce una cierta espectacularidad” (Yanke Greño, 1996: 19).

Surge también en estos dos libros, sin la ya necesaria cautela del joven que habita los primeros tanteos del amor, y como el principio de una constante trascendental, el deseo consciente del amor: “no era aquel un espectáculo / muy favorecedor. / Solías decirme que nos faltaban / noches (quizá para paliar mi nula/experiencia) y un poquito más / de confianza” (Jiménez Millán, 1976: 62). Aquel *vitalismo* que hacía de la vida el centro de la realidad, encuentra ahora su mejor adelanto en la poética madura de Jiménez Millán. *Restos de niebla* supone el avance y consolidación de una poética y recursos donde el poeta equilibra a todos sus personajes y lecturas. Un libro marcado, como él mismo describe, por la “lucidez de Pier Paolo Pasolini, por su forma de enfrentarse a los conflictos de la historia reciente en doble perspectiva, privada y pública” (Jiménez Millán, 2017: 3–4). La cita de Pier Paolo Pasolini que antecede a “Jardín inglés” (Jiménez Millán, 1983: 39–41), un poema clave tanto de la poética de este libro como de la trayectoria que continuará el autor, y que aparecerá una y otra vez en sus antologías y será reescrito hasta *Ciudades* (2016), permite comprender la intensidad y representación de los temas que empiezan a adherirse a su poesía: “entre dos mundos la tregua que no tenemos”⁴. Junto a “Jardín inglés”, “Cruz de Quirós” y “Palacio de

⁴ La cita como epígrafe de sus poemas, técnica habitual de sus libros que la convierten en la revelación del poema a través de boca de un personaje literario.

las Columnas” serán algunos de los poemas paradigmáticos que darán a su poesía el aliciente no sólo de sus raíces granadinas, sino también de sus recién cumplidos veintidós años, edad a la que se muda a Málaga y que harán de él un “poeta mediterráneo” (Molina Campos, 1987: 13).

De esta etapa final de los ochenta otros dos libros conviven en aquel mismo año, son *La mirada infiel. Antología 1975–1985* y *Ventanas sobre el bosque*⁵. El primero de ellos, publicado en 1987 (tendrá una segunda edición ampliada en el 2000) poco antes de la aparición de *Ventanas sobre el bosque*, constituye un balance y depuración de sus primeros libros. Un título que podría funcionar como resumen de unas coordenadas que delimitan una mirada retrospectiva al pasado. Sus amigos y conocedores ponen el acento en esta mirada infiel, quizás el mejor sentido de unas preferencias que atienden más a los poemas y menos a las declaraciones solemnes. La mirada infiel se convierte así en una selección arbitraria que le permite a Jiménez Millán corregir algunos de sus poemas y reescribir otros, recurriendo a la elegancia y a la concisión junto al equilibrio de un poeta sentimental en el que el saldo de las imágenes sucesivas acompaña a un equipaje nítido de infidelidades, que constituyen en último caso una vigilancia llena de esa lucidez que caracteriza su poética.

4.

Calma aparente (1990–2011)

Desde los umbrales de la costumbre de los bares que esconden la madrugada, una voz sosegada nos invita: “¿Otra copa? El sosiego de Antonio es un diálogo respetuoso con los demás y un esfuerzo lúcido de conocimiento, la huella temporal del corazón que se pone en arte con la inteligencia para aprovechar los huecos amables de la realidad..., hasta donde sea posible. ¿Otra copa?” (García Montero, 1999: 3). *Calma aparente* es un paso más en su

⁵ IV Premio Rey Juan Carlos de Poesía.

obra, donde la luz se va y se habla en voz baja, donde es el valor de la memoria individual, memoria hecha en buena parte de olvido, como diría Borges, la que alcanza la dimensión de símbolo junto al deseo emboscado de las fotografías de Ignacio del Río. Poemas en verso y en prosa que recuerdan que la “memoria es una ficción, una voz inventada: Antonio Jiménez Millán sabe que la página sobre la que se escribe es un teatro, una pantalla cinematográfica. En el poema, sobre el blanco del folio, el escritor dibuja su máscara, su cara, la cara del lector si se produce el prodigio de que el lector reconozca como propias las palabras de otro” (Navarro Velilla, 1999: 6).

Las casas y las identidades son un punto de llegada⁶. “Emblemas y paisajes” de *Casa invadida* son seis poemas en prosa con la categoría de proyección ecrástica. Juan Carlos Rodríguez escribe a propósito de *Casa invadida* que “los poemas en prosa son magníficos. Antonio Jiménez Millán sabe resolverlos de una manera densa” (Rodríguez, 1999: 231), y coincide Díaz de Castro, quien encuentra en Jiménez Millán uno de sus mejores cultivadores de hoy en día. El poema en prosa es para Antonio una cuestión, digamos, antigua, como una herencia vanguardista. Influido primeramente por autores como Robert Desnos, Paul Éluard o Louis Aragon, va de ahí como leyendo hacia atrás, enlazando finalmente con Baudelaire. “Cuando un poema pide un desarrollo más libre, con más anécdotas, con un ritmo diferente, escojo la prosa”, nos cuenta él mismo durante una conversación.

La mirada infiel (Antología poética 1975–1998), una segunda edición ampliada de la publicada en 1987 reúne la mirada integradora de una conciencia clara del tiempo que vigila su retórica. Un

⁶ No puede presentarse una lectura de *Casa invadida* sin citar a quien fue su maestro, su amigo, Juan Carlos Rodríguez. Un texto leído en la Universidad de Granada en 1996 es en mi opinión el mejor y más completo comentario de *Casa invadida*. Su lectura es imprescindible no sólo para entender este libro, sino también las poéticas que comprenden los textos de Antonio Jiménez Millán, sus casas y sus identidades, quiénes somos al habitar un lugar. La limitación de espacio impide reproducirla, pero insistimos en su lectura. Véase (Rodríguez, 1999: 227–233).

proceso de selección el de Jiménez Millán en este libro, en el que la energía natural del tiempo acuerda que, en resumen:

No hay mucho que aprender
de la suma de errores de una vida.
Si acaso a no sentir ni siquiera el vacío,
ni ese raro prestigio de las dudas,
ni esa muerte que a veces nos desvela
en la confusa claridad del alba.

(Jiménez Millán, 2000: 153)

Y la mirada infiel se inventarió en forma de calor poético, en una cuidada arquitectura que vuelve sobre sí misma, que necesita de examen. “Al hablar de su propia obra, Manuel Vázquez Montalbán se refería a «una visión del mundo marcada fundamentalmente por un replanteamiento teórico del desorden», y en buena medida este libro fue escrito desde una perspectiva similar” (Jiménez Millán, 2017: 4). *Inventario del desorden*⁷ atiende como primera necesidad, tal y como plantea Luis García Montero, a la revisión de su propia historia familiar, “la voz de Antonio Jiménez Millán, contenida para fluir con intensidad, brota como un pensamiento que ya se ha convertido en estado de ánimo. Esa es la perspectiva desde la que se atreve a plantear su *Inventario del desorden*” (García Montero, 2004).

En 2011 publica *Clandestinidad*⁸. Existe una secuenciación histórica y social, una huella de lucha contra el franquismo, un diario de juventud y militancia, una poesía de la experiencia que tiene que ver también con un diario contemporáneo que contempla la realidad como una sucesión de miradas ajenas que se suman a la suya propia. La clandestinidad tiene su propio inventario de renunciadas, desbordantes todas de claroscuros, y es que “de tanto confiar en las palabras / llegaste a imaginar el mapa de un país inexistente, / una isla irreal, una quimera absurda” (Jiménez Millán, 2011: 11).

⁷ XXIV Premio Ciudad de Melilla.

⁸ XIII Premio de Poesía Generación del 27.

5.

Ciudades: Memoria y ficción (2016–2017)

Pasados los 60 años, Antonio Jiménez Millán concreta su implacable conciencia del tiempo en un instante irrepetible de intimidad –ese lugar de contradicción– un viaje circular de anotaciones precisas de las que deja con su última antología, *Ciudades*, “todas las vidas que has soñado, las casas que habitaste, la evocación del placer, el alba que sorprende” (Jiménez Millán, 1994a: 19). *Ciudades* selecciona 35 años de dedicación a la poesía, y ofrece una selección muy estricta de algunos de sus mejores frutos, en la que el paso del tiempo es una clave, tal vez la más decisiva. Se vive y se escribe de una manera distinta con el paso de los años, en el sentido en que la memoria va cobrando cada vez más protagonismo, aunque esa memoria se cruce a veces con la ficción “y no sabe si inventa su pasado”, como dice el final del poema “Niebla”. Importan los resultados y la humildad adquirida con el tiempo. Jiménez Millán ve en sus primeros libros algo más ingenuo, un desconocimiento relativo de la tradición además de un desconocimiento voluntario por lo espontáneo, “y si no tienes nada que decir, / olvídate de imágenes oscuras, / de palabras arcaicas como ritos sórdidos, / esos falsos prodigios del lenguaje” (Jiménez Millán, 2003: 23).

Y, ¿por qué *Ciudades*? Explica el propio autor en una entrevista: “La poesía moderna tiene una relación directísima con la ciudad. En concreto, a partir de la década de los 50, con Ángel González, Gil de Biedma o Caballero Bonald. Y las generaciones posteriores lo hemos heredado. [...] La antología remite a las ciudades leídas en los libros y a los escritores de esas urbes. A partir de los paisajes evoco a escritores cercanos o lejanos” (Griñán, 2017). Las nuevas versiones suponen una forma en la que el poeta vive el presente como una tarea de negociación, el tiempo tiene otro sentido y converge en él un cuestionamiento del propio yo. Son historias hacia otras épocas y otras vidas, pero con la complicidad del *voyeur* que busca su propia repetición de imágenes, testimonios todos ellos llamados a organizarse.

6.

Reflexiones finales a modo de conclusión general: *Biología, Historia* (2018)⁹

Cuando se llega a determinadas esquinas del tiempo, más allá de las treguas inútiles, la mirada lúcida de impecable conciencia del tiempo puede satisfacerse de haber sobrevivido a sus propios hábitos. En un lugar de la memoria pronto se hará de noche, y pienso por fin que ninguna vida es pobre en la clandestinidad. En la ciudad...

...Ahora todo está mucho más claro:
en la vida y en la literatura
hay que saber guardar distancias,
no creerse los fuegos de artificio
(Jiménez Millán, 2016: 208–209)

Biología, Historia, es un libro excepcional por las circunstancias en las que es escrito. A raíz de un problema de salud que creó en Jiménez Millán un estado de ánimo propenso a la creación, se intensifica una reflexión desde lo particular hasta acceder a lo universal. Todo tiempo es poco, y el orden de lo presente dice que todo lo que queda es el terreno íntimo del paso de los años. Antonio Jiménez Millán demanda una identidad que es también la ajena, la historia de una amistad. Dividido en ocho partes, comienza con un poema dedicado a Luis García Montero y termina con un extenso y emocionado canto en recuerdo de Juan Carlos Rodríguez. Las razones del presente se pueden encontrar en un pasado más o menos lejano, y en ese sentido también el *tempus fugit* virgiliano, junto a una dialéctica entre lo íntimo y lo colectivo forman parte de las distintas formas de enfrentarse a la realidad. *Biología, Historia* se resuelve con una densa urdimbre de itinerarios que concretan una implacable conciencia del tiempo en un

⁹ Sus dos últimos libros, presentados conjuntamente en octubre de 2018, son *Biología e Historia*, Colección Palabra de Honor, Visor Poesía; y *Veinte Sátiras y un Deseo (2014–2018)*, Litoral / Náufragos.

instante irrepetible de intimidad. Un viaje circular de anotaciones precisas en el que la memoria y la concreción, espacial y temporal, son fundamentales para la madurez que va descubriendo nuevos sentidos con el paso del tiempo. El deseo de analizar la propia experiencia busca en cada época su propia salvación, la conciencia de un tiempo que para Antonio Jiménez Millán es inseparable de la historia.

Bibliografía

- Díaz de Castro, F. (2000). “Prólogo”, en A. Jiménez Millán, *La mirada infiel (Antología poética. 1975–1998. 2ª edición aumentada)*, 9–60. Granada, Diputación Provincial de Granada: Colección Maillot Amarillo.
- García Montero, L. (1999). “La voz sosegada”, 3, en *El agua en la boca (Suplemento Litoral)*. Málaga: Litoral.
- Griñán, F. (2017). “Diario Sur: Culturas. Entrevista”, [en línea], <https://www.diariosur.es/culturas/201702/19/salto-transicion-desaparicion-censura-20170219011812-v.html> [12.10.2018].
- “Inventario del desorden”. (2004). [en línea] <https://elpais.com/diario/2004/01/14/andalucia/1074036162_850215.html> [12.10.2018].
- Jiménez Millán, A. (1976). “Predestinados para sabios”, en A. Caffarena (ed.). *La poesía más transparente*, 35–66. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- Jiménez Millán, A. (1982). *De iconografía*. Málaga: Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.
- Jiménez Millán, A. (1983). *Restos de niebla (Suplemento de Litoral)*. Málaga: Litoral.
- Jiménez Millán, A. (1985). *Poemas del desempleo (1976–1978)*. Madrid: Ayuso.
- Jiménez Millán, A. (1985a). “El malditismo: La modernidad y sus máscaras”, *Olvidos de Granada*, nº10, 28–29. Granada.
- Jiménez Millán, A. (1994). “Un engaño menor: Las generaciones literarias”. *Scriptura*, 10, 13–36.
- Jiménez Millán, A. (1994a). *Calma aparente*. Palma de Mallorca: El Cantor.

- Jiménez Millán, A. (2000). *La mirada infiel (Antología poética. 1975–1998. 2ª edición aumentada)*. Granada: Colección Maillot Amarillo.
- Jiménez Millán, A. (2003). *Inventario del desorden (1994–2002)*. Madrid: Visor.
- Jiménez Millán, A. (2011). *Clandestinidad (2014–2010)*. Madrid: Visor.
- Jiménez Millán, A. (2016). *Ciudades (Antología 1980–2015)*. Sevilla: Renacimiento.
- Jiménez Millán, A. (2017). *25 poemas. Colección*. Málaga: Fundación Málaga.
- Molina Campos, E. (1987). “Prólogo”, en A. Jiménez Millán, *La mirada infiel (Antología poética 1975–1985)*, 9–15. Granada: Colección Maillot Amarillo.
- Navarro Velilla, J. (1999). “S.T”, en *El agua en la boca (Suplemento Litoral)*, 6. Málaga: Litoral.
- Rodríguez, J.C. (1999). *Dichos y escritos. (Sobre “La otra sentimentalidad” y otros textos fechados de poética)*. Madrid: Hiperión.
- Yanke Greño, G. (1996). *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*. Granada: Colección Maillot Amarillo.

Teatro y cine

PREMONICIONES Y PREFIGURACIONES EN LAS COMEDIAS DE TEMA VETEROTESTAMENTARIO DE FELIPE GODÍNEZ

Irene G. Escudero

Universidad de Valladolid

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.08>

Resumen

La marca judía de Felipe Godínez (Moguer, 1582 – Madrid, 1659) le ha proporcionado una singularidad entre los dramaturgos de nuestro siglo áureo. Se le asocia, en su tiempo y en el nuestro, con un afán por tratar episodios del Antiguo Testamento, una constante en su producción artística que le procuró notoriedad en su época. Este artículo se centra en el análisis de dos herramientas fundamentales que Godínez empleó en las obras dramáticas de este tipo: las premoniciones y las prefiguraciones neotestamentarias.

Palabras clave: Felipe Godínez, Teatro, Siglo de Oro, Antiguo Testamento.

A principios del siglo XVII, los dramaturgos seguían llevando a las tablas episodios bíblicos, los cuales, desde los albores del teatro en lengua romance, se venían representando en la Península. Gracias a las predicaciones de los clérigos y otras lecturas religiosas (Valladares, 2012: 257), el receptor teatral estaba familiarizado con estas materias sagradas. Por ello, los dramaturgos se preocuparon por atender sus expectativas, especialmente aquellos autores más próximos a la corriente de la Contrarreforma. De hecho, un número apreciable de dramaturgos pertenecían al estamento

eclesiástico, incluso algunos de origen judío como Felipe Godínez. Estos llevarán a cabo estrategias dirigidas a “sacudir la sensibilidad religiosa de sus lectores” (Gorga, 2008: 35).

No es una afirmación exagerada decir que la Biblia fue el libro que más ha influido en la literatura española y europea. Si nos ceñimos al Antiguo Testamento, el corpus total de comedias creadas bajo los criterios del *Arte nuevo* es de 68 comedias, aunque hoy solo sea posible leer 57 (Vega, 2013: 58). De esta manera, parece que estamos ante un conjunto bastante limitado de comedias que versan sobre estos asuntos dentro del prolijo teatro áureo español si lo comparamos con el número de otros temas religiosos o mitológicos; pero podemos destacar dos cuestiones importantes a este respecto. La primera es que, en lo que concierne a los temas bíblicos, aquellas comedias que versan sobre el Testamento Viejo son algo más numerosas que las del Nuevo. Y, en segundo lugar, que la presencia de estos temas en las composiciones de muy diversos autores es bastante amplia y representativa del panorama dramático del siglo XVII (Valladares, 2012: 266).

El Antiguo Testamento contiene un gran número de historias con una gran potencialidad para su representación, por lo que cabría esperar una nómina más amplia de comedias que versaran sobre estos textos. Las causas de esta carencia debían estar relacionadas con otras cuestiones. El profesor Vega apunta dos razones, no excluyentes entre sí:

[...] las cortapisas que progresivamente los guardianes de la ortodoxia católica habían puesto para acceder a los textos de las Sagradas Escrituras a lo largo de la edad moderna habrían conseguido que los escritores miraran con mucha cautela la posibilidad de acercarse a ellos. Por otro lado, estarían las interferencias de la mentalidad dominante cristianovieja que relacionaba Antiguo Testamento y judaísmo. (Vega, 2013: 71).

Han sido varios los trabajos que se han preocupado sobre la censura en este tipo de comedias, como Urzáiz (2012), Tietz (2012) o Isaac Benabu (2010), donde se apunta que los dramaturgos procuraban evitar los aspectos religiosos para aprovecharse

exclusivamente de lo dramático. En esta línea, Benabu afirma que, generalmente, “se emplea la Biblia más como fuente puramente histórica que religiosa, y se utiliza por su potencial de vigor dramático más que porque encierren en sí alguna ejemplificación piadosa” (Benabu, 2010: 54).

No parece que sea este el caso de Felipe Godínez, dado que él sí pretendía un adoctrinamiento que cultivó ampliamente, tanto en su labor dramática como clerical. Es bastante llamativo su interés por temas veterotestamentarios que le llevaron a crear, incluso, dobles versiones de un mismo pasaje, y que hace preguntarse por qué esta obsesión temática cuando, una de sus primeras comedias, *La reina Ester*, le supuso, entre otras razones, un auto público de fe en Sevilla en 1624. Dicho auto le llevó a ser encarcelado, expulsado de Sevilla, inhabilitado como sacerdote (aunque posteriormente fue “rehabilitado” en Madrid) y la confiscación de sus bienes. Las noticias de que disponemos sobre su faceta sacerdotal nos llevan a deducir un afán por remarcar su transformación vital; la posibilidad de un cambio de vida, es decir, de una auténtica conversión, y la importancia de la misericordia divina y el perdón (Vega, 2014: 188).

La lista del teatro de tema veterotestamentario de Felipe Godínez está compuesta por las siguientes comedias: *La reina Ester*, *Amán y Mardoqueo*, *Las lágrimas de David*, *El primer condenado* y *Los trabajos de Job*¹. Hay otras comedias cuya atribución no es segura; y asimismo se le atribuyen otras que hoy por hoy están perdidas.

La primera característica que cabe destacar es que en toda su obra se aprecia una desbordante imaginación, en la cual conjuga mitos bíblicos y paganos, buscando no solo el reconocimiento de sus propias vivencias, sino también unas preocupaciones de época. Esto se puede comprobar en *El primer condenado*, fechada entre 1624 y 1629, ya que es precisamente en esta comedia donde

¹ En las citas de estas obras seguimos las ediciones señaladas en la bibliografía. La de *La reina Ester* en Vega (1986). En el caso de *El primer condenado* numeramos los versos de acuerdo con la edición que llevo a cabo a partir del único testimonio hallado en la Biblioteca Nacional de España.

se unen las tradiciones apócrifas y bíblicas en un sentido más singular. En dicha comedia se presenta a los protagonistas, Caín y Abel, con sendas hermanas gemelas, Calmaná y Délbora, tradición recogida en los apócrifos².

Otro rasgo definitorio es la utilización de profecías, oráculos, sueños premonitorios, etc. En el Antiguo Testamento las profecías son el mensaje de Dios acerca del futuro del pueblo de Israel, y son transmitidas a través de un profeta. Como apunta Caro Baroja (1992: 61–63), es habitual encontrar hombres graves y de tiempos muy lejanos que practican algún tipo de arte adivinatoria, especialmente si la comedia se relaciona con el Antiguo Testamento, punto de encuentro entre las religiones judía y cristiana en continuo conflicto.

En *La reina Ester*, cuya composición se estima alrededor de 1613 y de la que solo se conoce un manuscrito, trata sobre un episodio del Antiguo Testamento especialmente vinculado con los judíos y su persecución. Una historia que le sirve para ejemplificar el hostigamiento de un pueblo oprimido que, a su vez, da esperanza a los perseguidos. Problema que, por otra parte, está latente en la sociedad del dramaturgo, gobernada por un rey que solo atiende a los consejos de su valido, al igual que ocurre en la comedia. Las premoniciones se recrean mediante un sueño:

ESTER: En efeto, yo soñaba
que el pueblo de Dios estaba
con una grande afligión.
Y era la pena de suerte
que me acuerdo que soñando
los bía a todos llorando
y condenados a muerte. (vv. 530–536)
[...]
Soñé, en fin, que io era el medio,
sin aberlo meresido,
con que a su pueblo afligido
daua Dios uida y remedio. (vv. 557–560)

² Para ampliar información se puede consultar la obra de Díez Macho (1982–1987).

Otra comedia que trata este mismo episodio bíblico es *Amán y Mardoqueo*, escrita hacia 1630, de la que se han conservado doce ediciones. El argumento, retomado más de veinte años después, es el mismo, pero no supone una reelaboración de la comedia anterior (Vega, 2014: 190). Hay que tener en cuenta que aquel auto de fe de 1624 hace que esta comedia diste de la primera, sobre todo, por la preocupación del autor en el tema del perdón y de la misericordia divina. En *Amán y Mardoqueo*, una de las premoniciones tiene que ver con la llegada al trono de Ester, apareciendo en boca del personaje de Egeo, mediante un aparte:

EGEO: No sé qué siento en el pecho,
que sueño, aunque en forma humana,
que soy paraninfo alado
y paraninfo enviado
a Reina más soberana. (A2 r.)

Sin duda, encontramos las más claras y reconocibles premoniciones en *El primer condenado*, una de las últimas comedias bíblicas recuperada gracias a la reciente aparición de una edición suelta del siglo XVII en la Biblioteca Nacional de España (T-55343/33). Una comedia de tema cainita que ahonda en la misericordia divina y en el perdón de los pecados, concretamente dos: el pecado original, cometido por Adán y Eva, y el de Caín, representación del mal y consecuencia directa del de sus padres.

En *El primer condenado* es un cometa³ el que anuncia el primer fratricidio:

ADÁN: Mas, ¡válgame el cielo santo!
¿Qué nueva estrella se ha visto?
En vano el temor resisto.

³ Desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII los cometas eran interpretados como “señales que Dios envía para prevenir al hombre de sus pecados”. Con esta ideología, los tratados y todo tipo de publicaciones acerca de los mensajes divinos que ocultaban los cometas se multiplicaron en los siglos áureos (Hurtado, 1984: 68).

¡Grande luz, horrendo espanto!
Esta estrella no es perfeta,
ni natural su hermosura.
¡Oh, qué grande desventura
amenaza si es cometa! (vv. 688–695. B1 v.)

Una comedia que deja ver claramente la misericordia divina es *Las lágrimas de David*, escrita hacia 1635 y de la que se conservan 14 sueltas (Vega, 2014). Su argumento encajaría con los gustos de Felipe Godínez: el gran pecado del rey David al mantener una relación ilícita con la esposa de Urías, Bersabé; el engaño para que el hitita muera en la batalla y el posterior arrepentimiento del rey. Es su pieza más representada dentro de las comedias de tema vetero-testamentario y la que mayor fama le proporcionó (Vega, 2012).

En esta ocasión Godínez emplea el término agüero⁴ para referirse a los presagios:

URÍAS: ¿Qué música militar
es la que turba y suspende
en los días de mis bodas
el más feliz de los siete?
BERSABÉ: Por mal agüero he tenido
que, siendo el último este,
remate en guerras. (vv. 77–83)

En esta obra se puede observar con bastante claridad algunas de las consideraciones más importantes en cuanto a la complejidad que conlleva el concepto de designio divino en la mentalidad judía. Dios es el responsable de todas las cosas; todo lo que hay

⁴ “género de adivinanza por el vuelo de las aves y por su canto, o por el modo de picar los granos o migajas que se les echaban, para conjeturar los augures buenos o malos sucesos [...]. Y extiéndese a cualquier señal o caso que pueda anunciar buen o mal suceso. Todo esto se entiende entre gentiles y bárbaros, y no entre cristianos” (Covarrubias Orozco, 2006: 60–61). Para más información sobre la diferencia entre los conceptos de premonición, profecía, agüero, etc., consultar el artículo de Beltrán y Riera (2015: 127).

y sucede en el mundo es obra suya, incluyendo los agüeros, los hados o el azar. En la Biblia hebrea se ve una tendencia de Dios a prestar asistencia por su compromiso con cada uno de los miembros de la comunidad y, precisamente, es a este compromiso al que apela David para pedir perdón por sus pecados, mediante la transformación que supone el total arrepentimiento (Beltrán y Riera, 2015: 123–143).

En *Los trabajos de Job*, compuesta hacia 1638, se cuenta la historia de Job no sin ciertas peculiaridades. El interés del poeta en este personaje bíblico no solo cobra sentido a la luz del auto de fe sevillano de 1624, sino también, por unos motivos sociopolíticos imperantes en la época y que habrían de ser del agrado del público devorador de comedias. La historia de Job daba ánimos a una España en crisis, puesto que la idea estaba intrínsecamente ligada a la posibilidad de salir hasta de las situaciones más desafortunadas. En esta obra, las premoniciones vienen determinadas por una visión, casi fantasmal, que anuncia la presencia del mismo Demonio:

JOB: Parecióme que vi ahora
un bulto allí, con el traje
de Tartaria o Babilonia,
que me amenazaba.
DINA: ¿Dónde?
JOB: O en otro se transforma,
o exhalación de sí mismo
se ha desvanecido en sombra. (vv. 628–634)

Y, relacionado con la utilización de premoniciones, agüeros, etc. encontramos otra de las características más significativas de este tipo de teatro: las prefiguraciones neotestamentarias. Estas son evocaciones de personajes del Nuevo Testamento en tiempos anteriores a su venida al mundo. Es relativamente frecuente que los autores del Siglo de Oro recurran a mezclar elementos del Viejo y Nuevo Testamento, interpretando sucesos y personajes en consonancia con la más pura tradición cristiana (Valladares, 2012: 260). Por ejemplo, la reina Ester representa a la Virgen María:

GABRIEL: Ester, no tengas temor,
que a Dios de tu parte tienes.
[...]
quiere Dios que su hijo sea
de linaje de Israel.
Sabrás, pues, que a una doncella
que a de llamarçe María
hará Dios su madre bella. (vv. 2876–2885)

En *Amán y Mardoqueo* también es el personaje de Ester quien encarna a la futura Virgen:

MARDOQUEO: Que estando aquí, aunque es tan bella,
no parece ella en rigor,
sino otra mucho mejor
que se representa en ella. (B2 r.)

El primer condenado es la comedia en la que más aparece este tipo de recurso, siendo el personaje de Abel quien representa la figura de Jesucristo en los primeros tiempos bíblicos⁵. Dos de los ejemplos que podemos encontrar son:

ADÁN: Posible será que llegue,
Caín, tiempo en que otro Abel
nuestras miserias remedie. (vv. 210–213. A2 v.)
[...]
Al sacrificio de Abel
está tan propicio el cielo
que en él se ve la figura
de otro sacrificio eterno. (vv. 1339–1342. C2 v.)

⁵ En la Biblia hay varias alusiones al derramamiento de sangre de los justos, empezando con Abel, tradición que se recoge en diversos pasajes: Gen 4: 10; Mateo 23: 34–36; Lucas 11: 49–51; Hebreos 11: 1–4; Hebreos 12: 24, y que pone a ambos en relación genealógica.

Respecto a *Los trabajos de Job* destaca la forma mediante la cual Godínez ha conseguido representar la figura de Cristo a través del personaje protagonista. Como recoge Albuixech (2010: 171) sobre el trabajo de Rauchwarger de 1978, Godínez utiliza un buen número de referencias mesiánicas, siendo una de ellas la relación que se establece entre el Fénix, símbolo de la Resurrección de Jesús, y Job. Lo llamativo es el hecho de que estas referencias no son tan explícitas como en otras obras, pero sí serían muy claras para los espectadores.

En conclusión, podemos decir que Felipe Godínez destacó como poeta dramático por su interés en el Antiguo Testamento. No hubo otro dramaturgo que, además de recoger estos temas, los acomodara a sus conocimientos escriturarios y teológicos para reflejar sus propias experiencias vitales, dando cuenta de sus anhelos personales.

Como hemos ido viendo a lo largo de estos ejemplos, las constantes tanto en los motivos como en las herramientas de los que se valió Godínez para sus creaciones siguen un patrón bastante estable. La desbordante imaginación de nuestro dramaturgo impide repeticiones, incluso si tratamos de las dobles versiones; siempre hay algo nuevo y diferente. Las premoniciones se llevan a cabo de diversas maneras. Muchas veces se ponen en boca del protagonista, pero en otras ocasiones se presentan en personajes que son muy cercanos a él. Otras veces, los presagios vienen en forma de sueño, como en *La reina Ester* o en forma de visión como en *Los trabajos de Job*. Tanto los sueños, los pronósticos, los presagios o los agüeros tienen en común un componente sobrenatural; algo incomprensible para la mente humana porque son designios divinos, de los que solo Dios es el responsable y que solo él comprende. A su vez, se relacionan con un imaginario colectivo que conecta dichas premoniciones con ese universo lejano que representa el Antiguo Testamento.

En cuanto a las prefiguraciones neotestamentarias, hemos visto que son una constante en este tipo de teatro, y que se emplean no solo por motivos religiosos, sino políticos y sociales propios de la centuria. En ese sentido, Godínez se esfuerza en acercar el Antiguo Testamento al dogma cristiano. Entre los muchos y muy

claros ejemplos de esta técnica, sobresale el de Abel en *El primer condenado*. Otros se consiguen tras un proceso de construcción a través de toda la comedia, aunque serían igual de evidentes para los espectadores. Tal es el caso de *Los trabajos de Job*, donde la prefiguración se colige de las acciones del protagonista. En cualquier caso, todas son muestras de la gran imaginación y diversidad de recursos dramáticos de Felipe Godínez.

Bibliografía

- Albuixech, L. (2010). “Astrea en *Los trabajos de Job*, de Felipe Godínez”, 162–181. *Anagnórisis*, 2.
- Beltrán, M. y Riera, M. (2015). “Designio divino y albedrío humano en *Las lágrimas de David*, una comedia bíblica de Felipe Godínez”, 123–143. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander.
- Benabu, I. (2010). “La Biblia en los corrales de comedia: Tirso y Calderón”, en I. Arellano y R. Fine (eds.). *La Biblia en la literatura del Siglo de Oro*, 51–164. Madrid: Iberoamericana.
- Caro Baroja, J. (1992). *Vidas Mágicas e Inquisición*. Madrid: Istmo.
- Covarrubias, S. de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, I. Arrellano y R. Zafra (eds.). Madrid: Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la edición de clásicos españoles.
- Díez Macho, A. (1983–1987). *Apócrifos del Antiguo Testamento*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Godínez, F. *El primer condenado*, (s.l. s.i. s.a.). Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España (T-55343/33).
- Godínez, F. *Amán y Mardoqueo*, (s.l. s.i. s.a.). Reproducción digital facsímil del impreso original conservado en la Biblioteca Nacional de España (T/14838/12).
- Godínez, F. (1991). *Aún de noche alumbraba el sol. Los trabajos de Job*, P. Bolaños Donoso y P.M. Piñero Ramírez (eds.). Kassel-Sevilla: Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla.
- Godínez, F. (2014). *Las lágrimas de David*, Vega García-Luengos (ed.). en Canon 60. TC/12. Patrimonio teatral clásico español:

- <http://tc12.uv.es/canon60/C6021_LasLagrimasDeDavid.php> [12-11-2018].
- Gorga, G. (2008). “La Biblia en la poesía lírica y épica de la Edad de Oro”, en G. del Olmo Lete (dir.) y R. Navarro Durán (coord.). *La Biblia en la literatura española*, 17–79. Madrid: Trotta.
- Hurtado, A. (1984). *La astrología en el Siglo de Oro*. Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos.
- Tietz, M. (2012). “El argumento bíblico en el debate sobre la licitud del teatro en el Siglo de Oro”, en F.D. Matito y J.A.M. Berbel (eds.). *La Biblia en el teatro español*, 269–281. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- Urzáiz, H. (2012). “Sacado de la profundidad de la Sagrada Escritura: la materia bíblica y la censura teatral”, en F.D. Matito y J.A.M. Berbel (eds.). *La Biblia en el teatro español*, 283–304. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- Valladares, A. (2012). “Panorama de las comedias bíblicas en el Siglo de Oro”, en F.D. Matito y J.A.M. Berbel (eds.). *La Biblia en el teatro español*, 255–268. Pontevedra: Academia del Hispanismo.
- Vega García-Luengos, G. (1986). *Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro. Estudios sobre Felipe Godínez. Con dos comedias inéditas: La Reina Ester y Ludovico el Piadoso*. Salamanca: Universidad de Valladolid y Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca.
- Vega García-Luengos, G. (2012). “Sobre la singularidad vital y dramática de Felipe Godínez”, *Montemayor, Revista de la cultura, Monográfico (350 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo Felipe Godínez. 1659–2009)*, 17–25.
- Vega García-Luengos, G. (2013). “Comedia Nueva y Antiguo Testamento”, *El teatro barroco revisitado. Actas del XV Congreso de la AITENSO*, 53–75. México.
- Vega García-Luengos, G. (2014). “Un antes y un después en Felipe Godínez: las comedias de doble versión”, *Judaísmo y criptojudasmo en la comedia española. XXXV Jornadas de teatro clásico*, 187–209. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha.

“NACER MUJER ES EL MAYOR CASTIGO”: SOBRE LO FEMENINO EN *LA CASA DE BERNARDA ALBA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Anna Jamka
Universidad de Varsovia

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.09>

Resumen

¿Qué es ser mujer? ¿Se pueden sacar conclusiones vigentes acerca de la condición femenina sobre la base de una obra concebida en unas circunstancias completamente diferentes de las de ahora? Con el fin de responder a estas preguntas, en el presente estudio se analizarán tres protagonistas de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca: María Josefa, Bernarda y Adela.

Las representantes de tres generaciones de mujeres –que han vivido y seguirán haciéndolo sin una autoridad masculina a la cual deberían corresponder– se estudiarán tomando en cuenta tanto su rol y lugar en la casa y en la dinámica familiar (abuela – madre – hija/hermana) como sus motivaciones y pasiones desde el punto de vista de la teoría de la dominación masculina de Pierre Bourdieu.

Palabras clave: García Lorca, Bourdieu, dominación masculina, feminismo.

1.

Introducción

En febrero de 1934 Ernesto Pinto en su artículo sobre García Lorca escribió que:

De cada libro de Lorca, al menos para mí, como síntesis magnífica, queda una mujer. En cada verso – generalmente quemado por brasas interiores de pasión de hombre, se embellece con la sutil gracia de una imagen bien femenina. Leed «Canciones» y «Romancero gitano». ¿Qué sentís pasar? ¿Qué veis? (...) Y esa tendencia, más lucidamente aparece en el dramaturgo. Todo el teatro magnífico, extraordinario de García Lorca gira en torno de mujeres – que se hacen símbolos (Inglada, Fernández, 2017).

Aunque la cita sea anterior a la última obra del granadino, siendo el manuscrito de *La casa de Bernarda Alba* de 1936, nos parece que resume su trayectoria literaria de manera acertada. García Lorca fue, sin duda alguna, dramaturgo de mujeres. Basta recordar el desfile de personajes femeninos de sus piezas de teatro: Mariana Pineda, la Zapatera, la Novia de *Bodas de sangre*, la mujer estéril, Yerma o doña Rosita, la soltera. Aun así, *La casa de Bernarda Alba* es un caso especial en su producción dramática: es la única pieza del artista protagonizada por personajes exclusivamente femeninos. Más aún: el título de la misma indica inequívocamente la estrecha relación entre la trama y el universo femenino. El sintagma nominal se compone del núcleo ‘casa’ y el complemento de nombre ‘de Bernarda Alba’, lo cual es muy significativo ya que indica que la pieza no se centrará en la protagonista, sino más bien en un espacio físico determinado (Galán, 1989: 33). Sin embargo, el título apunta hacia la dominación de Bernarda: es la dueña de casa y, por consiguiente, ejerce el dominio sobre las relaciones que tienen lugar allí. El subtítulo – “drama de mujeres en pueblos de España” – es aún más sugerente puesto que indica que los hechos han de tener el carácter dramático y centrarse en la problemática de lo femenino (Galán, 1989: 33–35). De ahí, inferimos que lo

femenino desempeña un papel primordial tanto en la trayectoria literaria del poeta como en la obra misma.

Asimismo, “en esta «casa de mujeres» andaluza no hay preocupación naturalista por la realidad; al contrario, se percibe la tendencia del drama poético a sintetizar, a mostrar un cierto orden, en el que se aplican leyes permanentes y cuya violación es desastrosa” (Aszyk, 1997: 115)¹. El hecho de que *La casa de Bernarda Alba* esté fundamentada en una serie de oposiciones –tanto temáticas, espaciales y temporales como cromáticas– subraya aún más el carácter altamente simbólico y poético de la pieza. Hay que mencionar, además, que el universo dramático de Lorca está estructurado a base de dos polos opuestos: el principio de la autoidentidad y de la libertad (Josephs, Caballero, 1999). Cosa parecida sucede también en *La casa de Bernarda Alba* donde el gran supratema lorquiano –el conflicto entre la ley individual y la ley social– se realiza a través del enfrentamiento del autoritarismo (Bernarda) y el deseo de satisfacer sus propias necesidades (Adela y María Josefa) (Josephs, Caballero, 1999: 97). Llegados a este punto podemos suponer que los personajes del drama, tal y como hemos indicado al principio, también funcionan como símbolos.

Teniendo en cuenta lo dicho, i.e. la importancia de lo femenino y el carácter simbólico del drama, creemos que será de sumo interés analizar los tres personajes femeninos –Bernarda, María Josefa y Adela– desde el punto de vista de la teoría social de Pierre Bourdieu, haciendo hincapié en su teoría de la dominación masculina.

¹ Todas las traducciones al español de las obras editadas en el polaco son de la autora del presente estudio, a no ser que se indique lo contrario.

2.

La dominación masculina según Bourdieu

Antes de proceder al análisis, cabe, sin embargo, comentar (de manera muy concisa y, en consecuencia, no exhaustiva) los conceptos básicos del sociólogo francés: el campo, el capital simbólico, el habitus, la doxa y el poder (la violencia) simbólica.

Según Bourdieu, el campo viene a ser un espacio social de acción, influencia y competencia, una red de relaciones objetivas entre agentes sociales que se definen por la posesión o producción de una forma específica de capital, propia del campo en cuestión (Fernández, Puente, 2009: 35). El concepto del capital, a su vez, abarca todos los bienes dignos de ser buscados en una formación social concreta (Fernández, Puente, 2009: 36). Aunque existan tantas formas de capital como campos, el capital simbólico no es un tipo más de capital, sino una forma de poder que no es percibida como tal (Fernández, 2005: 9). Como señala el sociólogo, “el capital simbólico es una propiedad cualquiera (...) que (...) se vuelve simbólicamente eficiente, como una verdadera fuerza mágica” (Bourdieu, 1999: 172–173). En suma, el capital simbólico es un poder reconocido, a la vez que desconocido, y, como tal, genera el poder simbólico y la violencia simbólica (Bourdieu, 1999: 197).

Un concepto indisolublemente ligado a los de campo y capital es el habitus: un sistema de disposiciones, esquemas de obrar, duraderas y transportables, adquiridas mediante experiencia práctica en el campo, es decir, conformadas e internalizadas en el individuo a través de la exposición a determinadas condiciones sociales (Dębska, 2015: 20). En suma, se trata de un sistema de percepción adquirido durante el proceso de socialización, un marco que orienta las elecciones de cada individuo (Dębska, 2015: 20). Por otro lado, la doxa es un conjunto de verdades incuestionables de una sociedad en particular. De ahí, una sociedad dóxica es aquella en la que el orden cosmológico y político establecido no se percibe como un orden posible, sino como un orden natural y evidente y, por tanto, incuestionable; en otras palabras, una sociedad dóxica es la que conoce perfectamente sus límites (Moi, 1991: 1026–1027).

La relación de dominación –en términos de Bourdieu el poder simbólico (o la violencia simbólica)– es un poder legitimado e irreconocible que no revela su naturaleza y se lleva a cabo principalmente a través de los canales simbólicos de comunicación (por ejemplo, el lenguaje, el cuerpo y los sentimientos), y en consecuencia es indetectable e invisible para quienes lo sufren (Dębska, 2015: 22–23). La dominación masculina, según el sociólogo, es “el mejor ejemplo de aquella sumisión paradójica” ya que permite “entender la lógica de la dominación ejercida en nombre de un principio simbólico conocido y admitido tanto por el dominador como por el dominado” (Bourdieu, 2000: 5). Veamos, a continuación, cómo los conceptos bourdieuanos se pueden aplicar al análisis de los personajes lorquianos.

3.

La violencia simbólica en el universo lorquiano

Para empezar, hemos de reiterar que la casa de Bernarda Alba es un espacio sin hombres: el padre está muerto y parece que las mujeres pueden funcionar lejos de la opresión y agresividad del patriarcado. Bernarda es la que posee el capital simbólico, es decir, es reconocida como la figura de autoridad por otras agentes en su campo (la casa); es ella quien tiene el derecho de hablar y de mandar. En consecuencia, es ella quien ejerce la violencia simbólica. No obstante, aunque sea dueña de la propiedad y “tirana de todos”², la visión del mundo que transmite a sus hijas no es suya, sino que ha sido heredada y fortalecida a lo largo de los años en el proceso de socialización. En suma, es portavoz de la doxa.

Dicha visión, un esquema de obrar, de orientarse en el mundo, no es otra cosa que el habitus en términos de Bourdieu. Como resultado, el orden impuesto por Bernarda no es suyo.

² Todas citas del drama lorquiano vienen de la 26/a edición de la obra, ed. Cátedra (1999).

El confinamiento de las mujeres en el domicilio después de la muerte del patriarca es una práctica que se ha transmitido a través de la cultura y la tradición. La mujer justifica su decisión diciendo que “así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo”. Por consiguiente, lo que valida los códigos de conducta social es la ley paterna.

La violencia simbólica se fundamenta en “la objetividad de las estructuras sociales y de las actividades productivas y reproductivas; se basa en una división sexual del trabajo de producción y reproducción biológico y social” (Bourdieu, 2000: 27) así como en el habitus que funciona como matriz del modo de pensar y obrar de todos los miembros de la sociedad (Moi, 1991). Las hijas de Bernarda se conforman con su destino, saben cómo actuar y cómo comportarse en este mundo en el que “hilo y aguja para las hembras. látigo y mula para el varón”. Reconocen el carisma, el capital simbólico de Bernarda, no perciben la violencia simbólica que ejerce su madre (aunque sí que se dan cuenta de su violencia física) y han interiorizado el habitus: unas reglas inarticuladas que regulan la convivencia en el campo al ser guías para los agentes.

Otro punto es la motivación de la matriarca que no sólo confina físicamente a su propia familia, sino que lo hace porque no quiere traspasar los límites de una sociedad dóxica en la que las leyes y normas de conducta son naturales, evidentes e incuestionables. De ahí, se infiere que la función materna fortalece y reproduce la doxa: aunque tirana, Bernarda misma es una víctima de la violencia simbólica ejercida a lo largo de los años y parece que se ha convertido en portadora de la misma. No introduce una nueva ley, sino que transmite lealtad a un orden opresivo para su género. La violencia simbólica está inscrita en la doxa, en el orden natural del mundo, por lo que es una violencia amortiguada, silenciosa e invisible (Bourdieu, 2000: 5). Como la doxa, la violencia simbólica no se cuestiona, sino que se conserva: la perpetúan tanto los que la ejercen como los que la sufren.

Al mismo tiempo, Bernarda tiene la concepción tradicional de que la sexualidad femenina debe ser suprimida. En el funeral de su marido exclama que “Las mujeres en la iglesia no deben mirar más hombre que al oficiante, y a ése porque tiene faldas”. El

deseo sexual femenino debe ser moderado a toda costa, y las que se rebelan, como Paca la Roseta o su hija Adela, han de ser castigadas. Conviene subrayar que cuando comentan que a Paca la Roseta se la llevó un grupo de hombres para mantener relaciones con ella, La Poncia advierte que esta mujer “no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros. Los hombres de aquí no son capaces de eso”. Otra vez podemos ver que la sociedad dóxica conoce muy bien sus límites y los que los traspasan son directamente rechazados, encasillados como ‘foráneos’. Bernarda, en su doble calidad de víctima y verdugo, se ajusta a las expectativas patriarcales de una sociedad dóxica en la que los rasgos esenciales que constituyen el significado social de ser mujer en ese tiempo y en esa sociedad concreta se definían de forma precisa y cerrada, basándose en tres pilares fundamentales: amor, matrimonio y maternidad (Nieva-de la Paz, 2008: 156).

Como hemos indicado al principio, la paradoja de la doxa, es decir, el hecho de que el orden establecido se perpetúe con tanta facilidad, sin “transgresiones o subversiones, delitos y locuras” (Bourdieu, 2000: 5) se hace más evidente en el caso de “la dominación masculina, y en la manera como se ha impuesto y soportado” (Bourdieu, 2000: 5). Bernarda Alba es, por tanto, un ejemplo magistral de dicha paradoja, ya que por un lado es víctima de la sumisión simbólica, y por otro, la que ejerce y perpetúa la violencia simbólica. Cabe preguntarse si en la sociedad dóxica representada de manera poética y simbólica en *La casa de Bernarda Alba* hay alguien que pretenda salirse de los límites establecidos por la doxa.

Como hemos recalcado, las habitantes de la casa de Bernarda están sometidas a un orden en el que el significado social de mujer se construye a partir de su carácter como madre y esposa; la sexualidad femenina es tabú y debe ser reprimida bajo castigo. Dicha sumisión simbólica al orden represivo se manifiesta físicamente, ya que todas las mujeres están encerradas en el hogar. Además, el vehículo de la violencia simbólica es la matriarca. Aunque se pudiera suponer que las hijas desarrollarán la necesidad de liberarse, no es así. En palabras del sociólogo francés, “sus pensamientos y sus percepciones están estructurados de acuerdo

con las propias estructuras de la relación de dominación que se les ha impuesto, sus actos de conocimiento son, inevitablemente, unos actos de reconocimiento, de sumisión” (26). Basta recordar las múltiples intervenciones donde las hijas muestran su conformidad con su destino³.

Ahora bien, hay dos personajes que parecen no resignarse al orden impuesto: Adela y María Josefa, la hija y la abuela. Queremos dejar claro que en caso de *La casa de Bernarda Alba* la liberación significa salir físicamente no solo de la casa, sino también del pueblo que forma parte de la sociedad dóxica, opresiva y patriarcal. Dicha convicción se revela en las múltiples intervenciones de las protagonistas que evocan el agua ya que la acción transcurre en un “maldito pueblo sin río, pueblo de pozos donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada”. No obstante, las mujeres no solo asocian la libertad con la salida del pueblo, sino que también la buscan a través del hombre. De manera paradójica, el mismo orden patriarcal, la misma violencia simbólica que impone limitaciones a la agencia femenina, les proporciona la ilusión de libertad. En consecuencia, no se puede decir que la rebelión de Adela sea un intento de traspasar los límites de la sociedad dóxica. Su subversión contra la autoridad materna, el personaje que tiene el capital simbólico, no es un acto de liberación: al fin y al cabo, Adela confiesa que “¡En mí no manda nadie más que Pepe!”. Todo esto parece confirmar que la hija ha interiorizado el habitus de su madre, aunque su manera de ser puede ser un poco diferente, ya que según Bourdieu:

estilo ‘personal’, es decir esa marca particular que llevan todos los productos de un mismo habitus, prácticas u obras, no es nunca otra cosa que una desviación con respecto al estilo propio de una época o de una clase, en la medida en que remite al estilo común no solamente por la conformidad (...) pero también por la diferencia que constituye la ‘manera’ (2007: 98).

³ Como p.ej. el diálogo entre Magdalena y su madre en el cual la hija constata que “Malditas sean las mujeres”, o cuando Amelia afirma que “Nacer mujer es el mayor castigo”.

En consecuencia, aunque la actitud de Adela, el rechazo de la autoridad de Bernarda, a primera vista pueda parecer rechazo de los valores tradicionales, de la doxa, es, en realidad, la perpetuación de la misma.

El único personaje que percibe la violencia simbólica ejercida por Bernarda, que no ha interiorizado el habitus y se sale de las reglas establecidas por la sociedad dóxica es María Josefa, la abuela, una mujer envejecida que quiere casarse en la orilla del mar y tener hijos. Mientras Bernarda es la ‘dominadora’ y perpetúa la doxa, su madre es la voz de la disidencia, de herejía. Quiere actuar de acuerdo con sus propios anhelos en lugar de ajustarse a las expectativas de una sociedad dóxica en la que una mujer vieja no debería querer libertad, tener deseo sexual ni ansiar intimidad. Bernarda, sin embargo, no es capaz de entenderla. Al articular deseos personales que no se ajustan al orden establecido, María Josefa es considerada loca y encerrada por su hija. El hecho de que una mujer no se someta a la doxa, al orden simbólico, no es revolucionario, es una locura que merece castigo. Como hemos indicado, la anciana es la única que reconoce que su hija ejerce la violencia simbólica y, al hacerlo, mantiene el orden patriarcal. María Josefa es la única que ve en Pepe el Romano no el símbolo de la liberación, sino el de la dominación masculina: “es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo. No granos de trigo, no. ¡Ranas sin lengua!”. Paradójicamente, la “loca” ve con más lucidez lo que las dos generaciones más jóvenes no son capaces de entender: su condición de sometidas a la dominación varonil.

4. Conclusiones

Para concluir, se puede inferir de lo dicho, que el protagonista verdadero del drama es el orden simbólico, la doxa, la dominación masculina que se hace visible a través de los personajes femeninos: Bernarda en su doble calidad de víctima y ejecutora de

la violencia simbólica; Adela, la que ha interiorizado el habitus de su madre y María Josefa como la voz de disidencia en una sociedad dóxica. Dicha interpretación de *La casa de Bernarda Alba* está en consonancia con su visión como un drama altamente simbólico, poético y universal en el que cada violación de las leyes establecidas conlleva consecuencias desastrosas, como en este caso, el suicidio de Adela.

Aunque según varios investigadores “Federico García Lorca plasma con eficaz rigor poético la situación de sus contemporáneas llevando a cabo en sus obras una revisión del funcionamiento social real de las claves de la identidad femenina en el período” (Nieva de la Paz, 2008: 375), hay que tener en cuenta el carácter altamente universal de la obra, tal y como el hecho de que se sigue estrenando en las escenas polacas. Su última puesta en escena se llevó a cabo a principios de 2018 en el Teatro Antiguo Helena Modrzejewska de Cracovia. El director, Alejandro Radawski, explicó que para él “paradójicamente, en este espectáculo, es la mujer la que se convierte en la herramienta de opresión contra otras mujeres, porque así es como se le enseñó” (Kościński, 2018). Como podemos ver, el protagonista principal, la dominación masculina, sigue siendo un referente actual ochenta y dos años después de la creación de la pieza.

Bibliografía

- Aszyk, U. (1997). *Federico García Lorca w teatrze swoich czasów*. Warszawa: Energeia.
- Bourdieu, P. (1980). *El sentido práctico*, trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- Bourdieu, P. (1994). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, trad. Thomas Kauf. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- Bourdieu, P. (1998). *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.
- Dębska, H. (2015). “Somatyzacja dominacji. Ciało w teorii socjologicznej Pierre’a Bourdieu”. *Studia Sociologica*, VII/1, 18–38.
- Fernández, J.M. (2005). “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”. *Cuadernos de Trabajo Social*, 18, 7–31.

- Fernández, J.M. y Puente Ferreras A. (2009). “La noción de campo en Kurt Lewin y Pierre Bourdieu: un análisis comparativo”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 127, 33–53.
- Galán, E. (1989). *Claves de La casa de Bernarda Alba*. Federico García Lorca. Madrid: Ciclo Editorial.
- García Lorca, F. (1999). *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, ed. de Josephs A. y Caballero J.
- García Lorca, F. (2017). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, ed. de Inglada R. y Fernández V. Barcelona: Malpaso Ediciones.
- Kościński, G. (2018). “Kraków. Premiera «Domu Bernardy Alba» F.G. Lorki w Starym Teatrze”, [en línea], <<http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/253520.html>> [16.11.2018].
- Moi, T. (1991). “Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu’s Sociology of Culture”. *New Literary History*, 22/4, 1017–1049.
- Nieva de la Paz, P. (2008). “Identidad femenina, maternidad y moral social: «Yerma» (1935). de Federico García Lorca”. *Anales de la literatura española contemporánea*, 33/2, 373–394.

SEIS PERSONAJES EN BUSCA DE “UN TERCER LUGAR”. LA INSEGURIDAD Y AFÁN DE ENCONTRAR AL OTRO Y SÍ MISMO EN *UN TERCER LUGAR* DE DENISE DESPEYROUX

Natalia Szejko

1. Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos,
Universidad de Varsovia

2. Departamento de Bioética,
Universidad de Medicina de Varsovia

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.10>

Resumen

Denise Despeyroux en su obra *Un tercer lugar* (2016) ofrece una propuesta irónica en torno a la vida humana y a las relaciones interpersonales. Los personajes de este drama están en un constante proceso de búsqueda de sí mismos, del cambio y la transformación. La inseguridad e inestabilidad de las relaciones interpersonales son los rasgos autistas que se enumeran en las teorías de la cognición emocional. El objetivo de mi ponencia es hacer un análisis del drama *Un tercer lugar* en el marco teórico de la teoría de la cognición emocional. Despeyroux presenta tres parejas neuróticas que se sienten incapaces de comprenderse. Los rasgos de la inestabilidad emocional y las diferencias de horizonte de expectativas son del máximo interés para la dramaturga.

Palabras clave: Denise Despeyroux, inseguridad, autismo, cognición emocional.

El objetivo del presente trabajo es analizar la obra teatral *Un tercer lugar* de la dramaturga hispano-uruguaya Denise Despeyroux. Proponemos una lectura interdisciplinar que alude a las teorías de la cognición emocional y el autismo, ya que los personajes de esta obra demuestran un alto grado del neurotismo y, a pesar de buscar un vínculo emocional con otros seres humanos, se aíslan cada vez más debido a los fallos comunicativos.

Un tercer lugar fue estrenada el 16.11.2017 y nominada simultáneamente al Premio Max de las Artes Escénicas. La autora, Denise Despeyroux, nació en Montevideo, pero luego estudió Artes Escénicas y Filosofía en Buenos Aires y Barcelona. Fue finalista al Premio Max Revelación y candidata en la categoría de la mejor autoría y mejor actriz por la obra *La realidad* (2012). Despeyroux menciona que su formación internacional ha tenido mucha importancia en el desarrollo de su teatro:

Me licencié en Filosofía y me entregué apasionadamente al teatro desde los 12 años. Recibí mi formación principalmente en el Colegi del Teatre, el Estudio Nancy Tuñón y la sala Beckett. Pero fueron varios autores argentinos, especialmente Javier Daulte y Rafael Spregelburd, quienes me cautivaron como para seguirlos hasta Buenos Aires, donde pasé un par de temporadas de varios meses haciendo y viendo teatro. En el 2011 me instalé en Madrid y aquí continué, escribiendo y dirigiendo. El teatro me sigue pareciendo una hermosa aventura colectiva y el mejor lugar donde conjurar todo lo que me inquieta (Despeyroux, 2019: 1).

De igual importancia fueron sus estudios en el campo de la filosofía ya que hace alusión a diferentes teorías filosóficas en sus obras de teatro.

En las acotaciones iniciales de *Un tercer lugar* se explica el título de la obra y, al mismo tiempo, el tema principal del drama. Se cita en este punto *Ensayo sobre el cansancio* de Peter Handke:

Parece ser una regla que hombre y mujer, antes de que por unas horas se conviertan en una pareja de ensueño, tienen que haber recorrido primero un camino largo y difícil y tienen que

haberse encontrado en un tercer lugar, extraño a los dos, lo más lejano posible a cualquier tipo de patria o de confortabilidad doméstica. Y además, con anterioridad, tienen que haber superado un peligro o simplemente una larga confusión, en un país hostil, que también puede ser el propio (Handke, 2013: 14).

El “tercer lugar” es, entonces, un lugar utópico donde las dos personas llegan a un compromiso emocional. Es, al mismo tiempo, un sitio desconocido, hostil e inesperado, “un tercer lugar” ajeno al refugio seguro del individualismo. Para llegar a la comprensión interpersonal tienen que sacrificar sus propias necesidades y someterlas al beneficio mutuo de la relación con el otro. Es, entonces, un lugar peligroso, en el que pueden aparecer conflictos e incompreensión y en el que se pone de relieve la debilidad de uno mismo. Por esa razón, una de las estrategias protectoras es escaparse al mundo propio y aislarse, demostrando así los rasgos autistas.

Los personajes de *Un tercer lugar* se pueden acoplar en tres parejas de enamorados: Tristán y Matilde, Cordelia y Samuel, Carlota e Ismael. Todos ellos participan en diferentes acciones simultáneas y, a su vez, sus caminos se entrecruzan constantemente durante la obra. El drama se compone de quince microescenas, cada una de ellas lleva un título que indica, de una manera humorística, cuál es el contenido y el sentido de la escena. Es menester mencionar en este punto que algunos títulos constituyen citas directas de obras filosóficas conocidas (“Que el sol haya salido hasta ahora todos los días no nos da derecho a suponer que el sol saldrá mañana”, “Un perro lleno de dolor o de tristeza se vuelve pendenciero”, “Existir es ser percibido”). Destacan aquí las alusiones filosóficas tan típicas de la dramaturgia de Despeyroux.

Ya en la escena primera, titulada “En mis diálogos llegamos los dos lejísimos”, se demuestra la constante incompreensión interpersonal. Tristán habla con Cordelia, la mujer de la que está enamorado. Intenta conquistarla empleando un lenguaje poético y romántico. Tristán demuestra el amor caballeresco en que la persona querida es idealizada y convertida en un ser ideal, casi inexistente.

TRISTÁN – Quiero enloquecerte de un vértigo repentino pero reversible. Quiero recorrer contigo todos los estadios del amor desordenados. Quiero que esparzamos juntos un rastro de sangre y espermatozoides por el universo. Quiero mirarte la noche entera mientras finges que duermes y acariciarte como si no te quisiera despertar. Quiero que en todas nuestras riñas esté latente la reconciliación. Quiero que cada palabra que salga de mis labios te haga sentirte escogida. (Toca el acordeón)

TRISTÁN – Tú no te dejas seducir, Cordelia, ¿y sabes por qué? Porque no te dejas impresionar por las verdades ajenas. Aun así, sé que ya no te soy ajeno. Poco a poco, con mi obstinada manera de quererte, me he ido convirtiendo en alguien para ti... soy alguien para ti... me he vuelto imprescindible (Despeyroux, 2016: 4).

Desgraciadamente, todos los intentos de Tristán fracasan, Cordelia no responde a sus emociones, no le comprende y le rechaza constantemente:

CORDELIA – No tengo la cabeza para esto, Tristán. Ahora no, por favor. No puedo más. Yo ya no puedo más.

TRISTÁN – Entonces es el momento perfecto para que unamos nuestra impotencia.

CORDELIA – Deja de hablarme así. Deja de inventar escenas. Deja de disfrazarte. ¿Qué quieres de mí, Tristán? ¿Qué quieres de mí? (Despeyroux, 2016: 4).

Seguramente no son aquí casuales los nombres de los personajes. Tristán es uno de los caballeros más famosos de la literatura mundial, un prototipo casi mitológico del amor cortés, correspondido pero profundamente infeliz. Por otro lado, el nombre Cordelia puede referirse a una de las hijas de Rey Lear del drama de Shakespeare.

La escena segunda, “Puedo pedirte una pizca de sal”, tiene lugar en un piso. Samuel va a la casa de su vecina, Cordelia, la mujer de la escena primera. Samuel aprovecha la excusa de pedir una pizca de sal para explicar a Cordelia su idea de la casa perfecta, la

casa de sus sueños. Obviamente, no se trata de una casa real, sino imaginaria e inexistente, la casa metafórica que muestra todos los deseos imposibles de realizar:

SAMUEL – Sí, sí, será muy rápido. Mira, esta habitación de aquí, la primera, es el salón de mis sueños. Éstas son las puertas de mis sueños, y todas éstas las ventanas de mis sueños. Éste es el sillón de mis sueños, y ésta es la alfombra de mis sueños. Éstos son los cuadros de mis sueños y esto de aquí el espejo de mis sueños. Encima de esta repisa, que sería la repisa de mis sueños, estaría el adorno de mis sueños, y al lado esta puerta del color de mis sueños que se abriría al dormitorio de mis sueños. Y aquí estaría la cama de mis sueños con las sábanas de mis sueños y los cojines de mis sueños... Aquí las flores de mis sueños dentro del jarrón de mis sueños... (Despeyroux, 2016: 7)

Cordelia está cansada de los elogios continuos que recibe de su vecino, se siente espiada por él, pero Samuel explica que en su caso se trata de amor cortés en el que solamente uno tiene que participar activamente en la relación, mientras que el otro es una especie de objeto adorado:

SAMUEL – ¡Yo no la espío! ¡Yo solamente la contemplo! Con el corazón en vilo, con el respeto más sagrado que un ser humano puede guardar hacia otro ser humano, con estupor... ¿Cómo puede insinuar que la espío? Yo jamás haría una cosa así (Despeyroux, 2016: 9).

El carácter platónico de este sentimiento lo subraya el propio Samuel cuando explica en las escenas siguientes que basta solamente su amor para mantener la relación entre los dos. Está convencido de que al cabo de algún tiempo Cordelia también loamará:

SAMUEL – No tienes que hacer nada, Cordelia, de verdad que no tienes que hacer nada. He vivido quince años bajo el signo del miedo. El miedo a que se rompiera esta maqueta y el miedo a que mi amor se acabara un día. Porque en mi experiencia todo

el que ama sin ser correspondido algún día acaba dejando de amar (Despeyroux, 2016: 37).

Sin embargo, a lo largo de la obra, Cordelia se resiste a amar y ser amada, su privación emocional la explica posteriormente otro personaje, Carlota, que describe la complejidad de la personalidad de Cordelia:

CARLOTA – Es usted la víctima ideal: dulce, ingenua, compasiva. Bella pero desolada por dentro aunque no se aprecie a simple vista. Un muro donde cualquiera puede escribir su deseo. Pero un muro al fin. Y un muro es un muro aunque le pongas flores. Sospecho que es usted en el fondo inaccesible, impenetrable como un bosque encantado. Porque hay bosques penetrables y bosques impenetrables... usted es un bosque impenetrable (Despeyroux, 2016: 35).

Estos deseos contradictorios pueden ser típicos del trastorno de la personalidad histriónica. Las inclinaciones histriónicas se pueden encontrar en todos los personajes de la obra de Despeyroux. El trastorno histriónico de personalidad se define como el desorden que se caracteriza por la inestabilidad emocional y la excesiva necesidad de aprobación. Para atraer la atención del otro, las personas se comportan de una manera infantil e inmadura. Por eso adoptan una manera dramática y exagerada de comportarse. Por otro lado, las personas afectadas por este trastorno buscan constantemente la atención del otro y pueden ser fácilmente influenciados por las opiniones de otros. Así es también Cordelia, frágil y sensible, pero vulgar al mismo tiempo. No obstante, es solamente una estrategia protectora que le permite esconderse ante un mundo hostil.

En la escena siguiente, titulada “Pájaros espías”, conocemos a los personajes de Ismael y Carlota. Los dos representan dos mundos totalmente diferentes, él es un hombre simple e ingenuo, mientras que ella es una abogada y conocedora de filosofía. Los rasgos neuróticos de ambos y la incompreensión se presentan de una manera irónica a través de diferentes registros lingüísticos

y alusiones a escuelas filosóficas. Esta técnica se pone de relieve en la escena siguiente que lleva el título: “Que el sol haya salido hasta ahora todos los días no nos da derecho a suponer que el sol saldrá mañana”. Son las palabras del filósofo inglés David Hume que subrayan la inseguridad de la existencia. Esta inseguridad se canaliza en estos dos personajes opuestos, Ismael y Carlota. Mientras que Ismael representa lo sentimental, Carlota personifica lo racional. Al mismo tiempo, Ismael es muy simple y Carlota una persona muy compleja. Carlota intenta educar emocionalmente e intelectualmente a Ismael dando ejemplos del campo de la filosofía:

CARLOTA – Ismael, sí. Precioso nombre bíblico, significa Dios escucha. Entenderse se entiende, Ismael. El problema es que esto es un disparate.

ISMAEL – ¿Cómo que “y”? Pues que yo cada día venía a trabajar a la empresa y me encontraba la empresa abierta y entraba y es lógico que si no me dan ningún tipo de aviso de que la empresa va a cerrar y me van a despedir yo espere encontrar la empresa abierta.

CARLOTA – Claro, porque usted no ha leído a Hume. Ahí está el error.

ISMAEL – ¿Cómo?

CARLOTA – ¿Ha leído a Hume?

ISMAEL – No.

CARLOTA – ¿Ve? Por eso usted topa de lleno con el problema de la inducción. Que empíricamente una cosa haya demostrado ser siempre de la misma manera no nos da derecho a suponer que seguirá siendo siempre así (Despeyroux, 2016: 11).

A lo largo de la obra Carlota e Ismael leen juntos obras filosóficas e intentan entender mejor la realidad a través de ellas. Carlota recomienda lecturas a su acompañante y espera que así también mejore su vida: “CARLOTA – Anote el título del libro, le conviene leerlo: “Tratado sobre la naturaleza humana”, de David Hume” (Despeyroux, 2016: 12). La relación entre los dos es cada vez más cercana, la filosofía les ayuda a entender las emociones propias

y las del otro. En la escena sexta, titulada “Un perro lleno de dolor o de tristeza se vuelve pendenciero”, Ismael y Carlota intentan encontrar juntos el equilibrio emocional. Los dos leen la obra de Hume, “Tratado sobre la naturaleza humana”, y buscan en él el equilibrio emocional. Particularmente, les interesa la relación entre las emociones y experiencias del ser humano y cómo nuestras relaciones con los otros moldean nuestro comportamiento:

ISMAEL – Un perro, cuando se halla exaltado por la alegría es llevado naturalmente a sentir amor y ternura o por su dueño o por un individuo del otro sexo. Del mismo modo, cuando se halla lleno de dolor o tristeza se hace pendenciera, y esta pasión, que en un comienzo era tristeza, con la más mínima ocasión se convierte en cólera.

ISMAEL – Porque es verdad eso de que la tristeza se convierte en cólera. Yo eso lo veo por ejemplo en mi hermano (Despeyroux, 2016: 20).

El secreto de adaptarse a la realidad es la filosofía. Es interesante que Carlota e Ismael aluden a las obras de casi todas las épocas y pensamientos distintos: “CARLOTA. – Claro que sí. Usted y yo vamos a leer tanto... vamos a leer a Kierkegaard, a Benjamin, a María Zambrano... Descriteriadamente, sin ambición, con nostalgia y euforia” (Despeyroux, 2016: 20). Se nota que filosofía es para ellos un ejercicio intelectual, un juego que activa sus capacidades cognitivas y emocionales. Asimismo, en la escena séptima, “La margarita no es una flor”, los mismos personajes discuten sobre Berkeley y Descartes e intentan llegar a la transformación a través de la filosofía:

CARLOTA – Ismael, has idealizado a Hume porque tienes idealizado el comienzo de nuestra relación. No es que Hume sea menos deprimente que Berkeley, lo que ocurre es que tienes un temperamento muy nostálgico y para ti cualquier tiempo pasado fue mejor.

ISMAEL – Siempre ha estado enamorado de una mujer, pero de pronto se enamoró de otra y no sé... no sé muy bien qué le

pasa exactamente. Yo tengo la sensación de que la quiere pero no quiere quererla... algo así. Crees que leer a Berkeley... bueno, leer filosofía en general... ¿puede ayudarme a comprender mejor todo este tipo de cosas? (Despeyroux, 2016: 43).

Poco a poco los dos se enamoran, Carlota se rinde ante el cariño de Ismael, mientras que Ismael se siente fascinado por la inteligencia de su amada. Carlota impulsa a Ismael a cambiar constantemente, a superar sus propios complejos e inseguridades. Su mutua existencia es necesaria para sobrevivir, el amor y aceptación les dan fuerzas para avanzar hacia delante, porque “existir es ser percibido” (Despeyroux, 2016: 43).

La tercera pareja de sujetos neuróticos es Tristán y Matilde. Los conocemos en la escena quinta, “¿Por qué iba a financiar la embajada de Noruega a un dramaturgo danés?”. Los dos se conocen durante una obra del teatro y se enamoran casi a primera vista:

TRISTÁN – Lo siento... ¿quieres salir? ¿Quieres que te acompañe?

MATILDE – No, no, si me encanta la obra. Tranquilo, estoy bien, es sólo una ligera sensación de ahogo, y también de vértigo, como si fuera a caerme del mundo. Entendiendo por mundo esa delgada red llena de agujeros que nos sostiene a veces, ya sabes... Pero creo que resistiré hasta el final de la obra. Si veo que me pongo realmente muy mal, te lo digo (Despeyroux, 2016: 15).

En las escenas siguientes, somos testigos de sus posteriores encuentros y aunque su relación cambia y empiezan a ser pareja, al mismo tiempo demuestran rasgos profundamente neuróticos. Buscan el encuentro con otro ser humano, pero tampoco se fían de él. Sus reacciones sociales se reducen cada vez más y no saben reaccionar a las emociones y necesidades del otro. Este tipo de comportamiento también se puede interpretar en el marco del trastorno de apego que se manifiesta en la forma de una persistente incapacidad para iniciar o responder a la mayoría de las interacciones sociales. Por otro lado, el comportamiento de Matilde

y Tristán puede también ser la repercusión de la ansiedad ante una nueva relación o el trastorno de personalidad ansiosa. Poco a poco empiezan a enterarse cada vez menos, se sienten cada vez más aislados:

TRISTÁN – No, no veo que esto nos acerque, veo que nos separa. Veo que los dos tenemos demasiados problemas como para estar juntos. ¿No entiendes que yo me he leído casi todos los libros de esa colección y resulta que los autores no existen? Resulta que no los ha escrito gente iluminada, gente que ha cambiado su ser y su vida entera por una revelación sino gente desgraciada y corriente como tú.

MATILDE – ¿Tú a mí me ves desgraciada y corriente? (Despeyroux, 2016: 28).

Matilde clasifica su estado de tristeza redirigida que se caracteriza por la necesidad de apego y que deriva de su depravación, pero causada por el sujeto mismo, o sea, que constituye la demostración de inclinaciones autodestructivas. Finalmente, la tristeza acumulada se canaliza en emociones negativas presentadas ante los otros y reacciones irracionales:

MATILDE – Lo que te estoy intentando explicar es que eso sucede también entre las personas y sucede además de con la ira con la tristeza. Digamos que yo tengo por dentro una gran cantidad de tristeza acumulada, ¿sí? Tristeza que no tiene nada que ver contigo. Y de repente tú dices algo que activa todo ese sentimiento que está ahí de antes y de otras cosas y parece que yo me haya puesto triste por algo que tú has hecho o dicho, pero en realidad no es así, ¿entiendes? (Despeyroux, 2016: 28).

Es curioso que todos los personajes compartan esta inclinación por las reacciones irracionales y exageradas, la relación entre estas tres parejas se subraya también a través de la organización del espacio escénico que está dividido en tres microespacios presentados simultáneamente en la escena décima:

Tres imágenes conviven en el escenario, en diferentes espacios, cada una con su particular iluminación. Al fondo, Ismael y Carlota comparten la lectura del Tratado sobre la naturaleza humana, de David Hume. Toman notas, discuten, parecen muy enfrascados en el asunto; no existe nada más. En el centro Tristán y Matilde se abrazan, se besan, se miran a los ojos y se vuelven a besar; no existe nada más. En proscenio Samuel contempla mudo y estupefacto la maqueta de la casa de sus sueños, que está en el suelo hecha pedazos, mientras Cordelia contempla a Samuel, impotente y conmovida; no existe nada más (Despeyroux, 2016: 36).

Se puede interpretar también el comportamiento de los personajes como la manifestación del temor ante la soledad, pero también ante las relaciones interpersonales. Cuando Matilde y Tristán se separan, Matilde no puede superarlo y decide suicidarse, algo que puede parecer una reacción exagerada en este caso. Es un síntoma de la inmadurez emocional típica de todos los trastornos mencionados anteriormente:

Deseo de vivir. Dos puntos y tres alternativas: de moderado a fuerte/ débil /o ninguno. ¿Tú habrías sabido qué responder? Yo habría dicho intenso, mi deseo de vivir es intenso. Por eso mismo pienso tanto en morirme. Razones para vivir, barra, morir. Yo pensé que habría un abanico, y pensé que tal vez encontraría allí las mías... mis razones para vivir o para morir. Pero no, solo se trataba de cuantificar razones, no de examinarlas (Despeyroux, 2016: 47).

La obra concluye con reflexiones generales en torno a las relaciones interpersonales. Casi todos, a parte de Ismael y Carlota, fracasan en su intento de construir una relación satisfactoria. Permanecen en el nivel de la imaginación, en búsqueda de un tercer lugar:

Lo sé, y lo siento. Siento nostalgia de lo que no ha llegado a ser, echo de menos lo que no llegamos a vivir juntos, sufro la traición de promesas que no llegamos nunca a pronunciar. Como

si lo más importante entre nosotros hubiera sido siempre tácito, silencioso, pero a la vez verdadero e imposible de disimular. Cada vez que recuerdo mi mano entre las tuyas tiemblo de tristeza como si hubiera perdido mi único hogar (Despeyroux, 2016: 49).

Se puede concluir entonces que *Un tercer lugar* es un ejemplo de obra que se puede interpretar desde diferentes puntos de vista. Desde la perspectiva psicológica, los personajes neuróticos creados por Despeyroux manifiestan un trastorno reactivo del apego, de ansiedad o un trastorno histriónico de la personalidad, mientras que desde el punto de vista filosófico y estético-formal se trata de una obra que explora los temas de la incomprensión interpersonal utilizando los medios adaptados de textos filosóficos.

Bibliografía

- Ballester, G., Molero Mañes, C., Rosa, J., Gil Llarío, M^a D. (2014). “Desorganización del apego y el trastorno traumático del desarrollo”, *International Journal of Developmental and Educational Psychology: INFAD. Revista de Psicología*, N.º1, Vol. 3, 375–380.
- Despeyroux, D. (2016). *Un tercer lugar*. Bilbao: Artezblai.
- Despeyroux, D. “Contexto teatral”, [en línea], <<http://www.textoteatral.es/denisedespeyroux.html>> [30.01.2019].
- Handke, P. (2013). *Ensayo sobre el cansancio*. Barcelona: Alianza.
- López-Ibor A., Juan J., Valdés Miyar, M. (2002). *DSM-IV-TR. Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales. Texto revisado*. Barcelona: Editorial Masson.
- Pérez, E., González, A., Moreno, A., Ponte, N., Delgado M. (1997). “Personalidad histérica o trastorno de personalidad histriónico: una revisión”. *Revista de Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Vol. XVII, 62, 223–236.
- Tortella-Feliu, M. (2014). “Los trastornos de ansiedad en el DSM-5”. *Cuaderno de Medicina Psicosomática y Psiquiatría de enlace. Revista Iberoamericana de Psicosomática*, N.º 110, 62–69.

LA OBRA DE GOYA COMO INSPIRACIÓN EN EL CINE ESPAÑOL

Joanna Aleksandrowicz

Universidad de Silesia en Katowice

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.11>

Resumen

Se distinguen tres tendencias dentro de las referencias de temática goyesca en el cine. La primera se focaliza en el personaje de Goya, presente en la pantalla como protagonista de películas biográficas, así como personaje secundario en el cine histórico. El segundo tema es la Guerra de la Independencia, cuya iconografía aparece frecuentemente también en las narraciones fílmicas que tratan de otros conflictos. La tercera tendencia está relacionada con diversos contextos sociales. Mencionadas referencias temáticas están vinculadas a varios aspectos formales de la adaptación de la pintura a la pantalla. El análisis del material fílmico además permite mostrar cómo ha evolucionado la manera de ver a Goya en su país.

Palabras clave: la pintura en el cine, Francisco Goya, cine español.

Desde hace dos siglos la vida y obra de Francisco Goya inspira a pintores, escultores, escritores, músicos, dramaturgos y poetas. Su fascinante biografía se mezcló con una leyenda. Su obra se convirtió en fuente de diversos motivos que reflejan la España de los siglos XVIII y XIX, y que siguen resultando actuales en la época contemporánea. Por lo tanto, no es de extrañar que las influencias goyescas estén presentes en numerosas películas desde el cine mudo hasta las últimas tendencias del cine actual.

En la obra de Goya, encuentran inspiración directores de varias nacionalidades. Sin embargo, en nuestro artículo vamos a analizar

solamente películas españolas. Sirviéndonos de la reflexión cinematográfica, podemos mostrar cómo ha evolucionado la manera de ver a Goya en su país (frecuentemente relacionada con transformaciones de índole político) y cómo, también gracias al cine, el artista se ha ido convirtiendo en un icono de lo español.

Cada época tiene su propia imagen de Goya, a la vez reflejada y creada en narraciones fílmicas. Durante el cine mudo, antes de la Guerra Civil, las obras del artista ayudaban a construir una imagen pintoresca de la España de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, repleta de tramas patrióticas. Las películas de posguerra subordinan la imagen del pintor a la ideología franquista y la presentación de su obra queda reducida a idílicos cuadros costumbristas y tempranas escenas religiosas. Por el contrario, los directores de la oposición buscaron inspiración en las obras tardías del pintor para la realización de sus películas en el ocaso de la dictadura y los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco. Durante democracia, las ansias de confrontación con el arte del gran aragonés no decrecen sino que siguen estando presentes en la reflexión cinematográfica sobre la España del pasado y de la época contemporánea.

En el cine español encontramos 85 obras inspiradas en el arte de Goya. La mayoría son películas de ficción aunque también hay documentales, series de televisión y un largometraje de dibujos animados. Son obras de estilos y géneros diferentes, que reflejan los frecuentes cambios temáticos y estéticos presentes en el arte del pintor.

Se distinguen tres tendencias dentro de las referencias de temática goyesca en el cine. La primera se centra en el personaje de Goya, presente en la pantalla como protagonista de películas biográficas, así como personaje secundario en el cine de temática histórica. A pesar de las ideas de la Ilustración, presentes en la obra del artista, las películas mudas muestran a Goya como un símbolo de lo español frente a las influencias de la cultura francesa (Seguin, 2005: 64–65). Por primera vez Goya aparece en el cine español en el año 1927 en *El dos de mayo* de José Buchs¹. El artista,

¹ La película fue restaurada en la Filmoteca Española.

encarnado por Antonio Mata, es retratado en la película como un patriota y testigo de la historia nacional, presentada a través del prisma de sus pinturas y grabados. Un año después Buchs rueda *Pepe-Hillo*² – la biografía del famoso torrero. Según las fuentes, Goya aparecía en una secuencia del filme dibujando una corrida de toros. Aunque no existe confirmación al respecto, podemos suponer que el pintor también estaba presente en la escena de la muerte de Pepe-Hillo en la plaza de toros de Madrid (Águeda Villar, 2001: 70; Sanz Larrey, 2008: 326). La primera película estrictamente biográfica se titula *Goya que vuelve* y fue dirigida por Modesto Alonso en 1928, en el centenario de la muerte del pintor. La cinta no se conservó, pero, según las noticias de la época, fue “una entretenida fábula amorosa, llena de vigor y gracia, por la que desfilaban numerosos episodios del levantamiento de 1808 y en la que se reflejaba la más destacada labor pictórica del sordo inmortal” (cit. en Rotellar, 1972: 56). En el papel principal apareció otra vez Antonio Mata, elegido por su gran parecido físico con Goya, el cual conocemos a través de sus autorretratos.

Los directores de las películas biográficas retornan frecuentemente a la leyenda romántica de Goya, relacionada con su supuesto carácter impulsivo, trastornos mentales y con el amor no correspondido por la duquesa de Alba. El mito, inventado por los románticos franceses e ingleses y popularizado por numerosos escritores y poetas, está presente en la mayoría de las biografías filmicas del pintor. Uno de los ejemplos tempranos de esta tendencia es el guion *La duquesa de Alba y Goya*, escrito por Luis Buñuel en 1927 y finalmente no realizado.

Durante el franquismo Goya aparece en la pantalla como un personaje secundario, un amigo de majas, actrices y toreros. En el 1969 salió la primera de varias series de televisión sobre el artista, titulada *Francisco de Goya*. La serie, acorde con la ideología dominante, presenta al pintor como una persona religiosa y preocupada por su familia (Palacio, 2005: 50–51). En cambio, la película *Goya, historia de una soledad* (1971) de Nino Quevedo vuelve a la

² Un fragmento de 25 minutos de la película se puede ver en la Filmoteca Española.

visión romántica. El pintor (Francisco Rabal) es retratado aquí como un genio solitario, enamorado sin correspondencia de la duquesa de Alba y aislado de la sociedad por su sordera y la visión artística incomprensible para sus contemporáneos. José Ramón Larraz, el director de la serie *Goya* (1985), también muestra al pintor (Enric Majo) como un hombre impulsivo y rebelde. Además de esta historia de amor, en la serie regresa el tema de la identidad nacional, relacionado con las obras goyescas sobre la Guerra de la Independencia.

Del cine de los años noventa cabe destacar la película *Volvérunt* (1999) de Bigas Luna, basada en la novela homónima de Antonio Larreta (Larreta, 1980). El pintor (Jorge Perugorría) no es aquí solamente uno de los amantes de la duquesa, sino también un astuto observador de las costumbres de la aristocracia y las modas francesas, perdido en el mundo de las intrigas de la corte. En el mismo año Carlos Saura rodó *Goya en Burdeos*, la más compleja de las biografías cinematográficas sobre el artista. Como afirma el propio director, es una imagen muy personal (cit. en Cánovas Belchí, 2005: 88). Además, la visión ofrecida por el cineasta se ve filtrada por la mirada de su hermano –el pintor Antonio Saura– a quien dedica la película, estrenada poco después de su muerte (Berthier, 2008: 121). El director presenta varios aspectos de la personalidad y del arte de Goya, las influencias artísticas y los cambios de estilo. En las escenas oníricas, el viejo maestro (Francisco Rabal) se encuentra con su joven *alter ego* (José Coronado) para discutir con él sobre las ideas políticas y la pintura.

Al principio del siglo XXI Luís Eduardo Aute realiza una excepcional película de dibujos animados *Un perro llamado Dolor* (2001), cuya estructura consta de siete relatos que tratan de los artistas y sus modelos. En el episodio titulado *Haberlas... haylas* el director vincula la vida de Goya con su arte –sobre todo con el mundo fantástico de los *Caprichos* (1796–1799)– subrayando el contraste entre la belleza y la muerte, muy presentes en la obra tardía del pintor.

El segundo tema destacado en las reminiscencias temáticas es la Guerra de la Independencia, cuya iconografía aparece en varias películas y series históricas. Una de las obras citadas con

más frecuencia en la pantalla es el cuadro *El tres de mayo de 1808* (1808–1814), símbolo del levantamiento en Madrid³. Así mismo, los cineastas vuelven repetidamente al ciclo de grabados *Los desastres de la guerra* (1810–1815) – considerado como primera imagen realista de la guerra en el arte. Este ciclo, sirvió por ejemplo como punto de partida para la creación de una serie de televisión homónima, dirigida por Mario Camus en 1983 y ambientada en los tiempos de Goya⁴.

Es interesante que la iconografía goyesca de la Guerra de la Independencia aparezca a menudo en las narraciones fílmicas que tratan sobre otros conflictos. En su película *Tango* (1998) Carlos Saura presenta los grabados del ciclo *Los desastres de la guerra* en el contexto de la dictadura en Argentina en los años 1976–1982. Sin embargo, la mayoría de las películas vincula los iconos goyescos de la Guerra de la Independencia a las imágenes fílmicas de la Guerra Civil Española. Por ejemplo, en la obra de Antonio Mercero *La hora de los valientes* un empleado de Museo del Prado oculta en su casa un autorretrato de Goya, que se perdió durante la evacuación. Al final de la película el protagonista muere fusilado por los franquistas siendo la escena una versión moderna del famoso cuadro. Además, aquí el propio autorretrato se convierte en un amigo a quien confiesa sus problemas y, a la vez, en testigo de la violencia.

El cine contemporáneo relaciona también algunos frescos de las *Pinturas negras* con el tema de guerra. Un buen ejemplo es *El laberinto del Fauno* (2006) de Guillermo del Toro, donde el director utiliza el *Saturno* (1820–1823) goyesco como metáfora del franquismo y de la Guerra Civil Española. El horroroso personaje

³ Las escenas inspiradas en este cuadro las podemos encontrar por ejemplo en: *El dos de mayo*, *Agustina de Aragón* (1950, J. de Orduña), *El fantasma de la libertad* (*Le fantôme de la liberté*, 1974, L. Buñuel), *Goya, historia de una soledad*, *Goya, ¡Ay, Carmela!* (1990, C. Saura), *La hora de los valientes* (1998, A. Mercero), *La niña de tus ojos* (1998, F. Trueba), *Goya en Burdeos*, *Un perro llamado Dolor*, *Sangre de mayo* (2008, J.M. Garci), *El tres de mayo* (2009, F.M. Ferrández).

⁴ En la serie aparece también el personaje de Goya, encarnado por Francisco Rabal.

del Hombre Pálido devora aquí a las pequeñas hadas, que representan el mundo de la fantasía y la inocencia, pero el sentido simbólico del cuadro lo podemos percibir así mismo en el personaje del capitán franquista – un peculiar *alter ego* del monstruo.

En la última y tercera tendencia, aparecen varios contextos sociales que van desde el retrato de reyes o de la aristocracia hasta escenas cotidianas como la representación de la pobreza y la superstición. Entre los temas sociales goyescos podemos encontrar también entre otros, motivos religiosos, la Inquisición, las corridas de toros, el matrimonio infeliz o la prostitución.

Desde el cine mudo hasta los años cincuenta del siglo XX, en las películas de temática goyesca predominan las imágenes de corridas de toros y las escenas de bailes idílicos, juegos y paseos a la orilla del río Manzanares⁵. En los años setenta Carlos Saura realiza sus filmes *Ana y los lobos* (1972) y *Mamá cumple cien años* (1979). El director considera que el personaje de la madre despótica, que destruye la vida de sus hijos en las dos películas, es la influencia indirecta del *Saturno* y una alusión a los tabús sociales de la España franquista (Willem, 2003: 165). Otra importante película del periodo es *El fantasma de la libertad* de Luis Buñuel, llamada “un manifiesto que postula tres principios básicos en la vida y obra del cineasta: la religión, la decadencia burguesa y el concepto de libertad. Estos principios también están fuertemente presentes en la obra de Goya” (Cadafalch, Grandas, 1996: 482). Como explica Eduard Arumí en su análisis sobre las inspiraciones goyescas en el cine de Saura y Buñuel: “lo que nos recuerda de Goya en estas películas no son sólo los temas, sino también la forma de exponerlos: el tono burlesco, irónico, demencial, grotesco, impactante” (Arumí, 1996: 257).

⁵ Los ejemplos tempranos de esta tendencia son *La condesa María* (1928, B. Perojo) de la cual no se ha conservado la secuencia inspirada en los cartones de Goya y el anteriormente comentado *Pepe-Hillo*. En los años cuarenta y cincuenta aparecen películas como: *Goyescas* (1942, B. Perojo), *La maja del capote* (1943, F. Delgado), *María Antonia La Caramba* (1950, A. Ruiz Castillo) y *La Tirana* (1958, J. de Orduña).

En la década posterior, la penetrante crítica social de los grabados de Goya regresa bajo la óptica del esperpento en *Divinas palabras* (1987) de José García Sánchez, basada en el drama de Ramón del Valle-Inclán (Valle-Inclán, 1920). La adaptación puede ser considerada como un buen ejemplo de la inspiración intelectual en el arte de Goya, que está presente en el significado de las escenas, pero sin referencias concretas a nivel visual (Aleksandrowicz, 2009: 113). Por otro lado, Luis García Berlanga se refiere al retrato de la familia real en su película *Patrimonio nacional* (1981), donde las referencias goyescas están relacionadas con los estereotipos de España y con los cambios socio-culturales de la Transición española.

La reflexión social inspirada en el arte de Goya, aparece también en la obra de Bigas Luna. Su película *Caniche* (1979) es una sátira contemporánea, basada en los grabados de la serie *Caprichos*, siendo el perro que da nombre al título, una alusión al animal doméstico de la duquesa de Alba, que aparece haciendo compañía a la aristócrata en el famoso retrato del vestido blanco. Veinte años después, en su película *Jamón, jamón* el director reinterpreta una de las *Pinturas Negras*, titulada *Duelo a garrotazos* (1820–1823). La pintura, analizada frecuentemente como un símbolo de la guerra y de la violencia ciega, aparece en la película como un comentario irónico sobre el machismo español. En la escena final los dos protagonistas se baten en duelo y en lugar de palos usan unos jamones ibéricos.

Igualmente en el cine de principios del siglo XXI podemos encontrar referencias irónicas, como el cortometraje de Gonzalo Crespo Gil *La oficina* (2009), donde *El albañil herido* (1786–1787) de Goya es relacionado con la situación actual en el mercado laboral. Sin embargo, las inspiraciones goyescas aparecen también en el contexto de las inquietudes artísticas de los jóvenes pintores en la película *Castillos de cartón* (2009) de Salvador García Ruiz, basada en la novela homónima de Almudena Grandes (Grandes, 2004). En cambio, en *Elegía* (2008) de Isabel Coixet encontramos una interesante reinterpretación contemporánea del cuadro *La maja desnuda* (1797–1800), vinculado aquí al tema de la belleza frágil y el paso del tiempo. En una de las escenas la protagonista,

enferma de cáncer, posa para su última fotografía desnuda en la posición de la maja goyesca. A veces los directores sitúan las obras en contextos todavía más alejados del original, inscritos en esquemas genéricos. Por ejemplo, en uno de los capítulos de la serie policiaca *Génesis* (2006–2007) el asesino de serie utiliza *Los desastres de la guerra* como un macabro modelo para sus crímenes.

De tal distinción sobre las reminiscencias temáticas, se diferencian tres funciones principales de las inspiraciones pictóricas en el cine, estas son: el aspecto biográfico, la utilización de la obra para transmitir el ambiente de la época en las películas históricas y la presencia del cuadro en distintos contextos, que confiere a las obras nuevas –y a menudo sorprendentes– connotaciones.

Mencionadas referencias temáticas están vinculadas a varios aspectos formales de la adaptación de la pintura a la pantalla. Destacan aquí problemas como: las referencias a los retratos en la creación de personajes históricos, el papel del *attrezzo* extraído de los cuadros, las funciones del escenario en la obra del artista y su influencia en la construcción del espacio filmico. Además, hay que considerar las cuestiones estéticas: la composición del encuadre, el problema del marco, los matices del color y el claroscuro.

Las inspiraciones goyescas comentadas representan también tipos particulares de referencias pictóricas en el cine (Aleksandrowicz, 2012: 273–285). El primer tipo, llamado *tableau vivant*⁶ significa la repetición de la composición del cuadro con todos (o casi todos) los elementos. *Punctum* intertextual consiste en el uso de los motivos característicos del cuadro en un contexto distinto, lo que crea una alusión menos directa. Otro tipo, llamado *quasi-cita*, es una composición que remite a un estilo pictórico, pero sin hacer referencia a una obra existente. La más compleja de todas parece la concepción del cine-pintura. Se trata de largas secuencias fílmicas que recuerdan a cuadros o estéticas pictóricas, adaptando sus efectos de color, claroscuro, perspectiva u otros elementos visuales. Todos estos tipos han ido cambiando a lo largo de la historia del cine y generalmente van desde la litera-

⁶ Conocido también como ‘efecto cuadro’ o ‘cuadro viviente’ (Barrientos Bueno, 2008: 19; Ortiz, Piqueras, 1995: 165–167).

lidad de lo reproducido en la pantalla hasta las referencias mucho más sutiles que representan un tipo de juego intertextual con el espectador.

Las transformaciones estéticas y los significativos cambios de contexto, que podemos observar en las referencias goyescas, no dejan de confirmar la universalidad de la visión artística de Goya. Seguramente en las próximas décadas aparecerán otras películas inspiradas en la obra del pintor, mientras que los cambios culturales y socio-políticos crearán nuevos contextos interpretativos.

Bibliografía

- Águeda Villar, M. (2001). “Goya en el relato cinematográfico”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 23, 67–101.
- Aleksandrowicz, J. (2009). “Pomiędzy płótnem a ekranem. Śladami Goi w kinie hiszpańskim”. *Kwartalnik Filmowy*, 65, 96–116.
- Aleksandrowicz, J. (2012). *Pomiędzy płótnem a ekranem. Inspiracje twórczością Goi w kinie hiszpańskim*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Arumí, E. (1996). “Goya, artista revolucionario y su influencia en el cine”. *Filmhistoria*, 6/3, 247–276.
- Barrientos Bueno, M. (2008). “Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y «La hora de los valientes»”, *Quaderns de Cine: Cine y memoria histórica*, 3, 15–21.
- Berthier, N. (2008). “Carlos Saura o el arte de heredar”, en P. Feenstra y H. Hermans (dir.). *Miradas sobre pasado y presente en el cine español (1990–2005)*, 117–132. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Cadafalch, C., Grandas, C. (1996). “Goya y su influencia en el cine español de postguerra: una aproximación a través de los directores B. Perojo, J. Orduña y L. Buñuel”, en *Goya 250 años después, 1746–1996*, 479–490. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- Cánovas Belchí, J. (2005). “Estragos de la guerra: Goya en el cine de Carlos Saura”, en J.-P. Aubert y J.-C. Seguin (eds.). *De Goya à Saura: échos et résonances*, 83–92. Lyon: Le Grin.

- Grandes, A. (2004). *Castillos de cartón*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Larreta, A. (1980). *Volavérunt*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Ortiz, Á., Piqueras, M.J. (1995). *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- Palacio, M. (2005). “Les images de Goya à la télévision espagnole”, en J.-P. Aubert y J.-C. Seguin (eds.). *De Goya à Saura: échos et résonances*, 49–59. Lyon: Le Grinh.
- Rotellar, M. (1972). *Aragoneses en el cine*, Vol. 3. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.
- Sanz Larrey, G. (2008). *El dos de mayo y la Guerra de la Independencia (1808–1814) en el cine*. Madrid: Consejería de la Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid.
- Seguin, J.-C. (2005). “Goya au cinéma”, en J.-P. Aubert y J.-C. Seguin (eds.). *De Goya à Saura: échos et résonances*, 61–82. Lyon: Le Grinh.
- Valle-Inclán, R. del (1920). *Divinas palabras*. Madrid: Tip. Yägues.
- Willem, L.M. (2003). *Carlos Saura: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi.

MODERNIDAD Y CAMBIO SOCIAL EN LA FICCIÓN TELEVISIVA DE LOS NOVENTA: LAS SERIES DE ALONSO DE SANTOS

Alejandro Melero y Manuel Palacio¹

Universidad Carlos III de Madrid

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.12>

Resumen

Aunque la obra del dramaturgo Alonso de Santos ha suscitado mucho interés entre hispanistas de todo el mundo, sus trabajos como guionista para la televisión española no han recibido aún la atención crítica que merecen. Sus series televisivas de la década de los noventa reflejan las constantes que han caracterizado su obra dramática y, al mismo tiempo, anticipan cuestiones de modernidad y cambio social propias de la televisión de su época.

Palabras clave: ficción televisiva, Alonso de Santos, teatro contemporáneo, modernidad, estudios de género.

José Luis Alonso de Santos (Valladolid, 1942) está reconocido como uno de los más importantes dramaturgos de su generación, y de la segunda mitad del siglo XX español. Sus influyentes trabajos durante los años ochenta (especialmente *La estanquera de Vallecas* [1981] y *Bajarse al moro* [1985]) fueron reconocidos con el Premio Nacional de Teatro (1986), y sus adaptaciones

¹ Esta investigación se ha realizado en el marco del I+D+i “Cine y televisión 1986–1995: modernidad y emergencia de la cultura global”, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad. Referencia: CSO2016-78354-P.

cinematográficas han sido objeto de recientes estudios académicos que han analizado su contribución a las novedosas narrativas sobre memoria y modernidad hechas desde los primeros años de la democracia (por ejemplo, Solano, 1998; Vicario, 1994). El legado de Alonso de Santos ha sido reconocido por la crítica y el público, lo que ha permitido al autor tener una carrera prolífica, continuada e ininterrumpida. De su vigencia en el público da fe la presencia de sus obras, de estreno y a partir de nuevos montajes, en las carteleras españolas, especialmente la madrileña, que, después de todo, es la más importante. Mientras se escriben estas líneas, siguen las giras de *Pares y nines*, y montajes de *En manos del enemigo* y *La sombra del tenorio*, además de incontables producciones semi profesionales o amateur. Sin embargo, y a pesar del reconocimiento y prestigio de su autoría, sus guiones de ficción televisiva no han recibido aún la atención crítica que merecen.

Este artículo estudia las series *Eva y Adán, agencia matrimonial* (1990), creada por Alonso de Santos, y *Tío Willy* (1998), en la que participó como guionista. Producidas y emitidas por TVE, ambas utilizaron los códigos de la comedia teatral para explorar representaciones entonces pioneras en la televisión española. El interés de Alonso de Santos por las cuestiones de género, presente en su obra teatral, se adaptó al lenguaje televisivo en episodios que reflejaron los cambios sociales. Sus tramas giraron en torno a temáticas como la violencia de género, el rechazo sufrido por las primeras generaciones de divorciados, la vida sexual de curas y monjas, o la inserción de la mujer en el mercado laboral. Estas series pertenecen a dos momentos cruciales en la historia de la ficción televisiva española; la primera, el ocaso del monopolio de TVE; la segunda, el inicio del boom de la ficción nacional impulsada por las cadenas privadas. Sus tramas y personajes, como se verá a continuación, trasladaron a la televisión los imaginarios sociales sobre modernidad y cambio de la España de los 90.

Como ocurre a menudo, hay que agradecer al hispanismo internacional (en este caso, especialmente el británico y estadounidense), los trabajos de investigación y análisis sobre la obra de de Santos. Soler Pardo y Duncan Wheeler (2014) son nombres que destacan en este sentido. También los trabajos de Margarita

Piñero, que han indagado sobre el peso de la ideología política en las obras de Alonso de Santos. Para Piñero, sus textos, incluidos los más populares, giran en torno a la relación entre el olvido y la memoria. En sus palabras,

en la década de los 80 comenzó a surgir una necesidad de revisar el pasado desde una generación de dramaturgos que todavía no había vivido la guerra. Querían rememorar el pasado con intención de deslegitimar la memoria dominante y salir de aquella época de olvido de la Transición (Piñero, 2005: 244).

También en sus textos para la ficción televisiva la memoria juega un papel fundamental, como se verá más adelante.

Aunque sus trabajos televisivos estén aún pendientes de un estudio profundo, la relación de Alonso de Santos con el cine sí que ha suscitado interés por parte de los estudios académicos. Se han estudiado las influyentes adaptaciones cinematográficas de algunas de sus obras más populares, especialmente *La estanquera de Vallecas* (con guion de Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea y el propio Alonso de Santos) y *Bajarse al moro* (guion de Fernando Colomo, Joaquín Oristrell y de Santos). Menos se recuerda la en su momento prestigiosa adaptación de *Salvajes*, coescrita por Jorge Juan Martínez, Carlos Molinero, Clara Pérez Escrivá y Lola Salvador, que recibió una nominación al Goya al Mejor Guion Adaptado. Una de las primeras en notar la importancia del audiovisual para entender la obra de Alonso de Santos fue Phylis Zatlin quien, en su libro *Cinema in Contemporary Spanish Theatre: a Multifaceted Intertextuality* incluyó a Alonso de Santos como uno de los principales dramaturgos contemporáneos de los llamados Nuevos, o Hiperrealistas:

a group that includes Alonso de Santos, Fermín Cabal, Sebastián Junyent, and Pedrero. Along with director José Carlos Plaza, these younger authors are products of independent theatre, a movement that, like cinema, generally implies collective creation. That they are also longtime movie fans is readily apparent in their works. In a 1982 interview with Alonso de Santos,

Cabal indeed recalls that «a los ocho años quería ser escritor, a los quince director de cine» (Zatlin, 1992: 13).

Estas fricciones y conexiones entre el lenguaje teatral y el audiovisual serán objeto de estudio en los siguientes párrafos, que se centran en las dos series televisivas de Alonso de Santos.

Eva y Adán, agencia matrimonial fue la primera telecomedia escrita por Alonso de Santos. Estrenada por Televisión Española en septiembre de 1990, coincidió con uno de los momentos de más reconocimiento del autor, entonces el dramaturgo más popular tras la repercusión de *Bajarse al moro* y su adaptación cinematográfica. Cuenta la historia de Eva (interpretada por Verónica Forqué), una monja que deja los hábitos para dirigir una agencia matrimonial. Para ello cuenta con la ayuda de su socio Bruno (Antonio Resines) y la secretaria Luisa, interpretada por Chus Lampreave. El protagonismo de Verónica Forqué y Chus Lampreave no es la única referencia almodovariana que marca la modernidad de la teleserie. También Guillermo Montesinos, entonces en la cumbre de su popularidad por su personaje del taxista de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (Pedro Almodóvar, 1989), aparece en el episodio titulado “Amor de hombre”, en un personaje similar al de la película de Almodóvar: estrambótico, orgulloso de su condición, alguien que no pide disculpas por ser cómo es. Son todos ellos ejemplos del ansia por plasmar una modernidad madrileña, icónica, deudora de una Movida que ya entonces se empezaba a mitificar y que Alonso de Santos, entonces cerca de cumplir cincuenta años, plasma con admiración.

Eva, Bruno y la secretaria Luisa son los únicos personajes fijos en una serie que, siguiendo los patrones tradicionales de la *sit-com*, presenta tramas capitulares autoconclusivas. Esto permite al guionista Alonso de Santos introducir una nueva temática por cada capítulo. Así, encontramos capítulos en torno a las dificultades de ser madre soltera, o sobre la sexualidad femenina en la tercera edad, sobre los conflictos entre religión, castidad y deseo sexual, sobre las diferencias generacionales entre los españoles que fueron jóvenes durante la dictadura y los que no lo fueron, el sexo extramatrimonial, los nuevos modelos familiares, la mujer

con independencia económica, y un largo etcétera. En todos los casos, estos conflictos se plantean como resultado de una tensión entre tradición y modernidad. Tomemos como ejemplo el episodio 5, “Cáscara amarga”, para analizar esta tensión.

Los personajes episódicos principales de “Cáscara amarga” están interpretados por Gloria Muñoz y Raúl SENDER. Ella hace de Araceli, una mujer que acude a la agencia matrimonial preocupada porque el hombre al que ama, que interpreta SENDER, trabaja, en sus palabras «en un bar de travestis [...] con el nombre de “La Pantoja”». El capítulo arranca con un plano de Araceli entre lágrimas, desconsolada (“imagínese, ¡casada con La Pantoja!”). Bruno intenta consolarla diciendo que “las apariencias engañan”, y le pregunta si no le “notaba la pluma”. Araceli dice que, salvo por el hecho de que se depila las piernas, “todo lo demás es normal”. Las conversaciones que siguen giran en torno al desconocimiento que Bruno tiene sobre el mundo gay. Confunde travestismo con transexualidad, por ejemplo. También Araceli muestra su desconocimiento, con aseveraciones como “a lo mejor no es así por vicio. Las malas compañías, ya sabe, o las modas modernas de ahora”. Eva, por otro lado, es el personaje que va ilustrando a Bruno y Araceli, introduciendo un elemento claramente pedagógico, como si hablara tanto a los personajes a los que da la réplica como a los telespectadores del momento que podían, como Bruno y Araceli, no estar acostumbrados a ver personajes gays en el *prime-time* televisivo. En la siguiente escena, que podría corresponderse muy bien con un segundo acto dramático de una pieza teatral, todos los personajes están en el bar gay en el que trabaja Andrés. Ahí vemos a Raúl SENDER, actor especializado en personajes de travestis, muy en la tradición de los artistas españoles encasillados o especializados en este tipo de roles (Melero, 2013: 1452). Toda esta larga secuencia, que ocupa la mayor parte del metraje del capítulo, tiene una puesta en escena claramente teatral, e incluye incluso un largo número musical en el que Andrés, travestido, canta una canción de Isabel Pantoja. A ese número musical sigue una conversación entre Andrés y Araceli en la que, una vez más, los personajes de Alonso de Santos muestran el drama, pero también la satisfacción, que resulta de vivir atrapados

en unas tradiciones que ellos mismos encuentran mucho menos interesantes que la modernidad que acabarán por abrazar. Andrés, travestido, confiesa su amor a Araceli, al mismo tiempo que le explica que lo suyo no es un “vicio” (como dice Araceli). También Bruno acaba por abrazar la modernidad al final del episodio. Aunque al principio había mostrado comportamientos claramente homófobos, el encuentro en el bar con su jefe en su otro trabajo como administrativo, le hace ver que la homosexualidad, lejos de ser algo excepcional y desconocido, es una parte real e incluso común en su entorno. Ese jefe se lamenta de la ausencia de derechos para los gays, cuando dice: “por ahora en España no dejan casarse con quien uno quiere”. Anticipaba así Alonso de Santos (igual que haría su siguiente serie, como veremos adelante) uno de los grandes motivos de lucha del activismo LGTB, dándole presencia en el *prime-time* en una época en la que TVE controlaba el monopolio de la televisión estatal (con las televisiones autonómicas como única gran competencia).

Para los personajes de Alonso de Santos en “Cáscara amarga”, como para otros personajes suyos analizados por Piñero, los motivos para su tragedia (que de Santos convertirá en comedia) son resultado de la tensión entre una tradición en la que han vivido y la modernidad que les atrae. Como dice Piñero, “el primer tema que atraviesa toda la obra [de Alonso de Santos]: indagar sobre el concepto y la significación del tiempo. No le interesa a Alonso de Santos partir de un tiempo ordenado en pasado, presente y futuro, quiere adentrarse en el tiempo de la memoria, que responde a otros parámetros. La memoria nos ofrece la fascinación de la simultaneidad, el descubrimiento de que un hombre experimenta cosas diferentes, inconexas, inconciliables en un mismo momento” (Piñero, 2005: 241). Eva y Bruno, en su odisea por ayudar a los clientes de su agencia matrimonial, se convierten capítulo a capítulo en las voces de modernidad que guían, aconsejan y acaban por reflejar las contradicciones de la modernidad que ellos mismos perciben como arrolladora de la España del momento.

Ocho años después de *Eva y Adán, agencia matrimonial*, Alonso de Santos volvió a trabajar como guionista para una teleserie cómica, *Tío Willy*. Protagonizada por Andrés Pajares, se estrenó

en Televisión Española en septiembre de 1998. Alonso de Santos debió de encontrar una televisión muy cambiada desde su experiencia anterior. En 1998, las televisiones privadas estaban firmemente implantadas y las formas de creación de la ficción televisiva ya estaban inmersas en lo que con el tiempo se ha conocido como el “modelo Globomedia”, nombrado así por la productora responsable de *Médico de familia* (1995–1999), que importaba el sistema industrial de la *sitcom* norteamericana y basaba su éxito, entre otras estrategias, en la superposición de tramas destinadas a captar la atención del más amplio espectro de edad posible, desde los menores de la casa hasta los abuelos.

Tío Willy se adaptaba a ese panorama para contar la historia del regreso desde el exilio de un gay perseguido bajo la dictadura franquista por la Ley de Peligrosidad Social, y su adaptación a la España democrática. Se trata de una clara representación de “exilio sexual”, por usar el término de la teoría *queer* empleado por pensadores como Eli Clare (2015). Es, además, coherente con los modelos de representación de la obra dramática de Alonso de Santos, analizados por Piñero como resultado de su interés por la cuestión de la memoria. Willy, el exiliado sexual, es también un punto de partida desde el que la serie trabaja para recuperar del olvido a los que quedaron fuera de las memorias dominantes. En su estancia en San Francisco, además de encontrar la libertad sexual que no veía en España, Willy encontró también una pareja, el argentino Marcelo, que viene a España siguiendo sus pasos y participará en muchas de las tramas cómicas hasta que, en el último capítulo, se casan en Dinamarca, como recordatorio de que en la España de entonces el matrimonio igualitario era una utopía.

Como ocurría con *Eva y Adán*, *agencia matrimonial*, los guiones de Alonso de Santos basaban sus tramas en temáticas muy concretas. Así, lo que hoy llamamos *bullying*, o acoso, es una de las temáticas que aparecen con frecuencia. Willy sufre constantemente abusos por parte de su cuñado, al que interpreta Tony Isbert. Y no solo Willy, pues su sobrino también tiene que enfrentarse en el colegio a unos acosadores que se burlan de él después de descubrir la condición de su tío. Después de un ataque, Willy le explica a su sobrino su homosexualidad, en lo que viene a ser

un discurso claramente pro-gay y muy didáctico, con frases como “nadie tiene derecho a señalarte con el dedo” o “ser gay no es ningún delito, y mucho menos algo de lo que avergonzarse”. Son diálogos descaradamente panfletarios, en la línea del cine militante de los primeros años de la Transición, como *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976). Tanto es así que en ambas se llega a decir la misma frase: “nadie puede ir en contra de su naturaleza”. *Tío Willy*, una comedia televisiva familiar en el *prime-time*, entronca así con la tradición del cine más militante y hasta subversivo.

El debate en torno a la representación de la diversidad sexual generado por *Tío Willy* fue recogido con intensidad en la prensa de la época. La Agrupación de Telespectadores y Radioyentes, muy activa entonces, avivó una polémica por “la socialmente indeseable magnificación de conductas patológicas, cuyas consecuencias en víctimas infantiles y adolescentes saltan con dramática frecuencia en los medios de comunicación” (*El País*, 1998). Según recogió *El País*, «esta asociación expresaba, con marcado sello intolerante, su deseo de que la serie tuviera en cuenta “la debida protección a la infancia y a la juventud, y el riesgo de daños al desarrollo físico, mental y moral de los menores”». El activismo LGTB respondió y aprovechó la visibilización de esta homofobia. El entonces presidente de la FELGTB Pedro Zerolo dijo: “Esta serie supone un avance más hacia la normalización, con los riesgos que ello pueda comportar. El protagonista puede que esté estereotipado, pero esto también sucede en otro tipo de obras” (*El País*, 1998). Las palabras de Zerolo reconocen que el personaje de Pajares no deja de ser, después de todo, un personaje de Pajares. El actor, catapultado a la fama por sus comedias dirigidas por Manolo Ozores, volvía con *Tío Willy* a ponerse en la piel del gay amanerado, de buen corazón. Continuaba así, en el final del siglo XX, con un modelo de representación que tanto ha servido para crear debates entre los estudiosos del audiovisual interesados por las representaciones de la diversidad sexual. *Tío Willy* consigue subvertir ese estereotipo, que pasa de hazmerreír a portador de mensajes de modernidad y tolerancia.

Ríos Carratalá, en su análisis de las comedias teatrales de de Santos, señala que se caracterizan por estar

protagonizadas por personajes limitados y contradictorios, que sufren la diferencia entre la realidad y el deseo sin perder la conciencia de una pequeñez que, por humana, siempre nos resulta cercana. Con ella sonreímos al mismo tiempo que disfrutamos con el ir y venir de unos entrañables antihéroes. No resuelven nada, nunca superan complicadas peripecias, sus objetivos quedan pendientes, pero siguen ahí, aferrados a una vida mucho más llevadera si se afronta con el humor que les infunde su autor. Un humor agrisado, que evita el sarcasmo o la burla y se recrea en los entresijos de una realidad contradictoria que siempre conviene relativizar (Ríos Carratalá).

Así son, efectivamente, Willy, Eva, Bruno y los secundarios que les acompañan en la composición del paisaje de un país plenamente democrático pero con mucho aún por avanzar. Consiguieron introducir en los hogares de millones de españoles mensajes de libertad y tolerancia, como antes habían hecho series como *Curro Jiménez* (1976) o *Verano azul* (1979), ejemplos de “las ficciones transmisoras de valores democráticos” (Palacio, 2012: 317), y continuando de esta manera con un modelo de televisión pública abierto a la modernidad y los cambios sociales.

Bibliografía

- Clare, E. (2015). *Exile and pride: Disability, queerness, and liberation*. Durham: Duke University Press.
- Gómez, Rosario G. (1998). “TVE concluye la primera serie protagonizada por un homosexual”. *El País*, 10 de agosto.
- Melero, A. (2013). “Gay men in the Spanish film comedies of the Transition to democracy”. *Journal of Homosexuality*, 60 (10), 1450–1474.
- Palacio, M. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.
- Piñero, M. (2005). *La creación teatral en José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Ríos Carratalá, J.A. “La sonrisa cercana de José Luis Alonso de Santos”, [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-sonrisa-cercana-de-jos-luis-alonso-de-santos-0/>>

html/0088a886-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.htm>
[7.01.2019].

Solano, C.S. (1998). "José Luis Alonso de Santos y el teatro independiente: veinte años de vinculación (1960–1980)". *Anales de la literatura española contemporánea*, 23/3, 791–810.

Soler Pardo, B. y Wheeler, D. (2015). "Translation and didactics in the language classroom: the preparation and dissemination of a dual-language critical edition of José Luis Alonso de Santos' *Bajarse al moro/Going down to Morocco*", *Journal The Interpreter and Translator Trainer*, 9, 30–49.

Vicario, M.M. (1994). *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Zatlin, P. (1992). "Cinema in Contemporary Spanish Theatre: A Multifaceted Intertextuality". *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 5/1, 7–20.

EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO FRENTE A LA CENSURA POLITICA EN POLONIA Y ESPAÑA: INESPERADAS AFINIDADES

Kamila Żyto
Universidad de Łódź

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.13>

Resumen

En el artículo examinamos el uso de la metáfora en dos películas: *La caza* (1966) dirigida por Carlos Saura y *Sunday Pranks (Niedzielne igraszki)*, 1983) de Robert Gliński. Para ello, primero, hacemos una descripción de la situación de la cinematografía, después explicamos la estructura de la metáfora como un concepto clave para hacer comparaciones, finalmente, en el proceso de análisis, comparamos ambas películas.

Palabras clave: censura, política, metáfora, Carlos Saura, Robert Gliński.

La historia política de Polonia y España de la segunda mitad del siglo XX parece discurrir por caminos muy diferentes. Desde el punto de vista ideológico, la República Popular de Polonia (socialista) y el Régimen dictatorial del general Franco (fascista) representan dos polos opuestos. Sin embargo, de forma paradójica, se pueden notar algunas similitudes. Está claro que no las encontramos en el plano de las ideas ni de los valores preferidos y propagados; estas analogías existían más bien en el funcionamiento de ambos sistemas políticos, así como en la forma en la que se controlaba la industria cinematográfica. La censura era el arma de las autoridades socialistas y franquistas contra cualquier intento de manifestar

oposición al régimen. Los artistas de cine no quedaron desamparados – la metáfora como una medida estilística se convirtió en su respuesta a la represión. Por esta razón, parece tener sentido examinar el uso de la metáfora en dos películas: *La caza* (1966) dirigida por Carlos Saura y *Sunday Pranks* (*Niedzielne igraszki*, 1983) de Robert Gliński. En ambos filmes se usan parecidas estrategias para hablar de lo que pertenecía oficialmente al silencio.

El propósito principal de este artículo es indicar las causas de algunas diferencias significativas en la historia y recepción de dos películas en el ámbito político, histórico, social e institucional, en el marco de la aplicación del poder de la censura. En primer lugar, caracterizaremos la situación de la cinematografía frente a los acontecimientos y circunstancias políticas que ciertamente rodeaban el estreno y el proceso previo de producción de las películas. En segundo lugar, parece indispensable definir y explicar el significado y la estructura de la metáfora que actúa como un concepto estratégico para hacer comparaciones.

1.

Las fechas históricas en relación con las películas – correspondencia reducida

Ambas películas fueron obras realizadas en la fase final de ambos regímenes políticos opresores. Además, ambas también, muestran la acción de los sistemas totalitarios basados en el terror militar y los resultados de esta situación política. La película *Sunday Pranks* se realizó en 1983, seis años antes del fin del comunismo, en el ocaso de la ideología socialista y del Partido Obrero Unificado Polaco, pero su estreno tuvo lugar en 1988, bajo la transformación del sistema político. *La caza* de Carlos Saura aparece en los cines en 1966, nueve años antes de la muerte de Franco. Sin lugar a dudas, en aquel momento nadie realmente esperaba ningún cambio radical.

Puesto que las dos películas destacan por un intenso tono crítico y reflejan las opiniones de los artistas de la generación frustrada,

podemos considerarlas como un presagio de esos cambios. El director de *Sunday Pranks* nació en 1952, un año antes de la muerte de Iósif Stalin. Tanto la infancia como la juventud de Robert Gliński transcurrieron a la sombra del régimen comunista. Carlos Saura era un niño de tres años cuando la Guerra Civil estalló. Ambas se estrenaron en una realidad casi exclusivamente totalitaria. Pero se pueden notar diferencias. Gliński era un debutante en la escena cinematográfica y *Niedzielne igraszki*, por tanto, su primer largometraje, no obstante, detenido finalmente por la censura. De este modo, entra en la lista de películas que, para hacer cuentas con el Comunismo estalinista, utilizan la perspectiva narrativa de un niño, una víctima indefensa del sistema violento¹. Por su parte, *La caza* fue el primer éxito internacional² de Saura y su primera cooperación con el productor Elías Querejeta. En consecuencia, Saura abandonó el realismo como estilo visual y narrativo³ en favor de un lenguaje más elíptico, lleno de alusiones, indirecto o simbólico⁴.

2.

Efectos de la censura

Ambos artistas desarrollaron su labor de realizadores en países donde la censura estatal era activa. Pero sus principios y, en general, su *modus operandi* dependían de muchos factores, incluida

¹ Gliński volvió al tema de los sistemas totalitarios y también a los protagonistas de *Sunday Pranks* con su película de ciencia ficción *Super Vision* (*Superwizja*, 1990), en la que narra la historia del reencuentro de los adultos Józek y Rychu.

² La película obtuvo el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1966.

³ Anteriormente, su película neorrealista *Los Golfos* (1960) y el documental *Cuenca* (1958) le aseguraron una buena posición en la cinematografía española.

⁴ Los siguientes filmes de Saura, producidos por Querejeta a finales del franquismo, como *Cría cuervos* (1976) o *Ana y los lobos* (1973) muestran los mismos valores y operan con las mismas estrategias cinematográficas.

la situación política, las tensiones sociales o los acontecimientos internacionales. La amenaza de suspensión por censura cambió con el tiempo y no siempre las restricciones tenían una relación directa con los valores y el significado real o el contenido de la obra. La respuesta de los censores a *Sunday Pranks* y a *La caza* fue totalmente diferente: aunque ambas películas criticaban a las autoridades de la misma manera, lo hacían dentro de diferentes límites. En este sentido, Saura fue afortunado, en cambio Gliński tuvo mala suerte.

El proceso de realización de *Sunday Pranks* coincidió desafortunadamente con la declaración el día 13 de diciembre de 1981 de la Ley marcial, la intensificación del control por parte de las autoridades y del intervencionismo estatal. La película estaba a punto de ser estrenada cuando el Estado de guerra fue levantado el 31 de diciembre de 1982. Sin embargo, la represión de la libertad de expresión se mantuvo y adoptó formas más restrictivas⁵. A mediados de los años ochenta podemos observar los primeros síntomas de la verdadera liberalización política, porque algunas de las películas prohibidas vieron, finalmente, su estreno, otras como *Sunday Pranks* esperaron hasta finales de los años 80.

La España de los años 60 era, a pesar de todo, un país algo más avanzado que una década antes, gracias a la política desarrollista de la dictadura franquista. A partir de 1966 Manuel Fraga Iribarne, tras ser nombrado ministro de Información, inició una apertura y promulgó una nueva Ley de Prensa, con una progresiva liberalización (Neuschäfer, 1994: 52). Las reformas que introdujo, a continuación, José María García Escudero (director general de Cinematografía y Teatro) fueron una forma de ayuda financiera para los cineastas, les protegieron contra la injerencia del estado y garantizaron a los directores jóvenes nuevas oportunidades (Torreiro, 2010: 303).

⁵ Las autoridades comunistas querían enfatizar su poder absoluto, manifestar su rigidez y evitar la posibilidad de afrontar una situación de crisis en el futuro.

Saura tuvo mucha suerte. Sin duda, fue uno de los beneficiarios de una época de relativa liberalización⁶. La agencia responsable de la censura no dejó de funcionar, pero por primera vez en febrero de 1963 estableció reglas que permitían a los artistas de cine evitar los temas sensibles. Tres cánones invariables seguían existiendo. En la España franquista la jerarquía de los temas tabú estaba relacionada con tres aspectos: la moral sexual, los principios políticos, los dogmas religiosos. Desde 1966 solo el orden cambia, los principios políticos se sitúan en primer lugar.

Para Carlos Saura y *La caza*⁷, la censura estatal no fue demasiado violenta y, paradójicamente, favoreció su creatividad. Los cambios introducidos por el censor en el guion fueron irrelevantes y relacionados con el contexto sexual, no político. El título original *La caza del conejo* fue cambiado o cortado para evitar la vinculación con el tema del sexo, algunas referencias con la guerra civil necesitaban corrección, el término ‘guerra’ finalmente apareció, aunque carente de adjetivación. Saura se refería a cualquier guerra, pero todos sabían de qué guerra se trataba.

En el caso de Gliński, la censura fue mucho más fuerte e insidiosa. *Sunday Pranks* no llegó a las salas de cine, lo que a su vez hizo posible que la película sobreviviera en un estado inmutable, hasta que, por fin fue estrenada en 1988.

3. Metáforas en el lenguaje y en el cine

¿Qué es una metáfora? ¿Cuál es su uso en el cine? Este término es más propio de los estudios filológicos, de la lingüística o de la literatura. En el cine, la metáfora se presenta como un tropo de dicción utilizado de la misma manera que en la teoría de la literatura

⁶ Generalmente el término ‘apertura’ se refiere más a la economía que a los aspectos conectados con la cultura.

⁷ Esa opinión no es adecuada cuando se refiere a otras obras suyas (Morales, 2016).

cuando se refiere al cambio de significado entre dos términos (Goddzic, 1978: 141–154). *La caza* y *Sunday Pranks* no usan la metáfora como un tropo, estos filmes son metáforas y su estructura es similar a la estructura de la metáfora e “imponen las limitaciones conceptuales de código, se las usa para «explicar lo inexplicable»” (Dobrzyńska, 1994: 79).

La metáfora aparece en el proceso de comunicación interpersonal. Ted Cohen dice que las metáforas comunican de manera práctica, ayudan al remitente y al destinatario a establecer un contacto íntimo e invitan al otro a cooperar (Cohen, 1978). Ambos participantes conocen “los mismos conceptos y los valoran de la misma manera que conduce a la misma actitud emocional hacia estas ideas” (Dobrzyńska, 1994: 80). Saura y Gliński dirigieron sus películas principalmente a los que sufrían la opresión del mismo régimen y recordaban los acontecimientos del pasado reciente. Pero ambos filmes también tienen un valor universal.

La metáfora, según I.A. Richards (1936), está compuesta de dos elementos: *topic term* y *tendor* (portador), o como lo expresa Max Black (1971), del sujeto principal y el auxiliar. *Topic term* es esa parte de la metáfora que no se manifiesta directamente, a la que nos referimos y no de la que hablamos. El *tendor* se usa para expresar de forma más clara y convincente lo inexplicable y puede modificar la imagen, situación, hecho o acontecimiento.

4. Metáforas en uso

En la ficción cinematográfica que comentamos, el tema (principal) está estructurado y modulado de dos maneras. Primero, puede ser expresado (metáfora *in praesentia*), segundo oculto (metáfora *in absentia*) (Dobrzyńska, 1994: 16–17).

La caza y *Sunday Pranks* constituyen una metáfora *in absentia*. Al tema principal, la opresión de sistema totalitario y sus resultados, se alude, pero no se expresa. La caza es ese tipo de alusión porque era la forma de ocio preferida del *Generalísimo*, pero

es también una forma de actitud violenta, opresiva y despiadada. Más aún, la palabra ‘guerra’ se encuentra en los diálogos, pero sin la referencia adecuada. Además, un esqueleto escondido en las cuevas situadas cerca del campamento de los protagonistas hace una clara referencia a las olvidadas víctimas de la guerra. En *Sunday Pranks*, no se menciona al gran opresor directamente. Solo dos veces por un momento vemos un retrato de Stalin: al otro lado de la calle a lo lejos y al otro lado del retrato de la Virgen María. Los niños en las conversaciones usan solo el pronombre personal de tercera persona del singular “él” para indicar al gran dictador soviético. Como resultado, en la película se le atribuye la posición de Dios Padre cuyo nombre no se invoca en vano. Pero solo el conocimiento del contexto histórico permite descifrar los significados codificados en la trama –en el filme Stalin murió y Józsek pretende ir a su funeral, en el otro, tres cazadores replican la actividad del caudillo. Lo que es inevitable– en el caso de la metáfora – es recordar la situación externa y el contexto que la acompaña. Esto significa identificar la metáfora como una metáfora, porque el significado real necesariamente requiere ser camuflado, codificado o enmascarado.

La caza, sobre todo, es una película cuya narración tiene vínculos con la guerra civil española de los años 1936–39. *Sunday Pranks* retrata el estalinismo, los tiempos de la gran opresión durante el comunismo (tiempo de acción), y La Segunda Guerra Mundial (los niños la imitan en sus juegos y diversiones). Pero el contexto histórico se refiere a lo político (fascismo y comunismo como ideologías y sistema de poder). Ambas obras –en el nivel más universal– representan el *modus operandi* de los sistemas totalitarios, su crueldad y su potencial para manipular y seducir sociedades, pero también constituyen una vivisección de los mecanismos del funcionamiento de la violencia.

Los protagonistas de *La caza*, unos viejos amigos, son representantes de los vencedores y veteranos de la Guerra Civil, pertenecen a la sociedad española, a su clase católico-burguesa, pero su actitud ante la vida y sus destinos de posguerra difieren. Algunos quedan muy traumatizados, en tanto que otros abusan de su posición. Paco gana y triunfa sin remordimientos, José personifica

una persona fracasada y desilusionada, Luis parece un hombre completamente dependiente de los demás, es frágil y frustrado, aunque reflexivo. Los tres amigos tienen una cosa en común, son –como indica Marsha Kinder– “hijos de Franco” (Kinder, 1983). Vale la pena recordar que el papel del despiadado Paco fue interpretado por Alfredo Mayo, un actor que había aparecido en películas de propaganda como *Raza* (1942, Dir. José Luis Sáenz de Heredia)⁸ en los años cuarenta. Les observa un joven representante de la España inocente, Enrique, el único protagonista para quien el futuro es algo real y puede ofrecer el cambio, libertad e igualdad. Enrique establece una relación de amor con la hija de un campesino, dueño de hurones, Carmen. Ambos bailan, se seducen mutuamente y disfrutan la vida. La niña no solo encarna la provincia española, sino también la defensa e ingenuidad de su pueblo (la sociedad española). Los hombres, soldados de la guerra civil, la miran lujuriosamente y su mirada se convierte en una especie de acto de violencia, una violación infligida, una violación cometida por el régimen franquista en el infame pasado, pero también de las sucesivas generaciones de españoles. Finalmente, Enrique no es capaz de evitar el derramamiento de sangre y la escalada de violencia, solo puede mirar impotente la lucha fratricida.

En *Sunday Pranks*, los niños actúan como representantes de la sociedad polaca (clase atea-proletaria) del estalinismo, ellos personifican los descendientes de los supervivientes de la Segunda Guerra Mundial, intimidados y perseguidos por los fantasmas del pasado. Por eso podemos ver los interrogatorios, fusilamientos, instrucciones, la lucha contra el enemigo, todo en forma de juegos infantiles. Por ejemplo, el entierro del gato se sustituye por el funeral de Stalin, pero también gracias a una cruz de madera clavada en el suelo se refiere a las tumbas de los guerrilleros. La guerra deja atrás los recuerdos insistentes y compulsivos, similares, no obstante, a las experiencias del periodo estalinista. Józek recuerda a Iósif Stalin. Gordito, inteligente e ingenioso, vestido con un

⁸ La película está basada en una novela semiautobiográfica del caudillo español Francisco Franco.

traje festivo y constantemente gobernando a los otros, pretende ser el líder del patio. Él grita a sus compañeros, les da órdenes, cuando no ve otra opción, recurre al chantaje, pero también hace un discurso ardiente sobre la tumba de un gato, su habla está llena de frases y expresiones típicas del lenguaje usado por los oficiales del partido comunista. Rychu, su amigo y competidor, es un guerrillero, embutido en su uniforme (boina, suéter desgastado y pantalones cortos) y con la medalla de *Virtuti Militari*, orgulloosamente prendida en su pecho, simboliza el grupo de los que han perdido el control del país, pero son ganadores morales. “Głupia” (“La tonta”) puede ser considerada una víctima de cualquier sistema totalitario, los niños la atormentan cruelmente, de una manera parecida a los interrogatorios de la Gestapo o la KGB. Por eso casi no habla y no tiene nombre propio. En el mundo de los niños puede ser considerada una chica silenciosa y huérfana, que quiere proteger y salvar un gatito y finalmente muere a mano de sus compañeros. Los padres de los protagonistas son los grandes ausentes de la historia de Gliński. Los adultos aparecen en el patio solo por un momento e inmediatamente desaparecen en sus apartamentos asustados por la llegada de los oficiales de seguridad. Los niños los representan y reemplazan simbólicamente. El padre de Józek es un oficial del partido, mientras que (el padre) de Rysiek es un portero con el pasado de un miembro del Ejército Nacional. Otros niños, cuyos nombres desconocemos, por sus disfraces parecen aviadores, tanquistas, pero también semejan albañiles o granjeros (líderes laborales); así pues, reflejan la estructura de la sociedad polaca de los vencedores y vencidos.

Gliński y Saura construyen el tiempo y el espacio de la acción de tal manera que metaforizan el mensaje y evocan los significados dados. En ambas películas, no es casualidad que estos elementos se reduzcan. Como en una antigua tragedia, estamos tratando con la unidad de lugar y tiempo. *Sunday Pranks* presenta un día festivo de la semana de la vida de cualquier patio en cualquier ciudad. Los niños no dejan el patio, que es su parque de juegos, totalmente controlado por ellos. Sólo hay una escena en la que los vemos salir de la puerta. Como resultado, el mundo exterior, el mundo de los adultos, donde la política reina y la historia se

desarrolla, no se muestra. Lo vemos en la distancia, siempre en el plano del fondo. Pero se lo significa, mostrando la vida cotidiana de un grupo de niños de varios años. Además, el edificio que rodea el patio, mostrado con un plano contrapicado desde la perspectiva de una rana, hace que este lugar (cerrado y sofocante) sea claustrofóbico. En resultado, el espacio funciona como una alusión a la atmósfera del período estalinista. Además, Rychu con sus padres vive en el sótano, mientras que Józek con su familia lo hacen en el tercer piso. La estructura estratificada de la casa refleja la división de clase de la sociedad, que paradójicamente no se suponía que existiera en la realidad comunista.

En *La caza* el lugar de la acción es un coto de caza toledano, en el pasado un campo de operaciones militares de la guerra civil. El lugar, aislado y periférico, está dominado por las colinas esteparias y las huellas y túneles que recuerdan a las trincheras. La atmósfera parece opresiva con el calor infernal durante los veranos y el frío penetrante de los inviernos. En la película el sol no deja de brillar, una tienda de campaña improvisada no protege a los héroes de carne y hueso. Sus rostros empapados por el sudor, sus cuerpos caldeados son expuestos en primeros planos. La meseta castellana es como el infierno que se convierte en la prisión mental de una banal jornada veraniega. En la película de Saura la tierra quemada funciona también como el espacio de la memoria privada y colectiva. Enrique, en un monólogo en off, dice que le parece que ya estuvo allí, que recuerda ese olor a tomillo, que le recuerda algo. El esqueleto escondido en la cueva, que José presenta orgullosamente a Paco, se refiere al pasado, a los tiempos de la guerra civil. En las conversaciones los tres amigos de vez en cuando mencionan a Arturo, su compañero-suicida, pero no conocen ningunos detalles de su trágica muerte. El pasado es lo que ellos quieren olvidar, eliminar, borrar.

Más importante aún, la anécdota (la trama) que funciona como *tendör* está reducida al mínimo. Los juegos de niños (*Sunday Pranks*) y la caza (*La caza*) invertida, porque los cazadores se convierten en víctimas, son aparentemente actividades inocentes, asociadas con el ocio, regular y popular, pero sorprendentemente terminan con situaciones violentas, inesperadas e impactantes.

Casi nada importante o especial sucede en la trama de ambas películas. Es un día típico y regular. Los niños en *Sunday Pranks*, como siempre en domingo, no tienen nada que hacer que jugar y divertirse. Los tres cazadores repiten su ritual de pasar el tiempo juntos, volviendo a las costumbres que compartían en el pasado cuando eran amigos verdaderos. La acción de las películas se centra en acontecimientos evidentes. La caza del conejo se realiza primero con armas de fuego, y luego con el apoyo de los hurones. Además, los protagonistas comen, beben, duermen, leen y hablan. Los niños discuten, se reconcilian, se insultan, hacen alianzas mientras juegan a la guerra o a la clandestinidad. Pero la atmósfera sigue siendo tensa y casi irreal. Con el paso del tiempo, los conflictos crecen, las animosidades mutuas y las frustraciones emergen, y la lucha por el dominio toma un giro sorprendente. La estructura dramática de ambas obras también revela la similitud de la estrategia de comunicación aplicada (el uso de la metáfora). *Sunday Pranks* y *La caza* se basan en la repetición, es el presente el que refleja el pasado. El resultado es una guerra que nunca se acaba y la violencia es como la peste que está diezmando la población de conejos en la película de Carlos Saura. En la exposición los protagonistas, el tiempo y el lugar de la acción son introducidos (el patio de los niños, los tres compañeros viejos), el clímax revela algo sorprendente (el descubrimiento de medallas inadecuadas, Paco mata el hurón del campesino Juan), en fin (la matanza del gato/de los conejos) triunfa lo absurdo de la violencia. Lo que parecía ser ocio inocente resulta en conflicto. El ansia de poder y el deseo de control se hacen inmanejables. El final propuesto por ambos artistas es extremadamente pesimista. En la última escena de *Sunday Pranks* vemos a uno de los jóvenes protagonistas entrenando despiadadamente a un grupo de niños pequeños. *La caza* de Saura termina con un tiroteo. En una jaula cuyas razones no son claras ni obvias, con el efecto de aumentar la animosidad, Paco, José y Luis mueren. Enrique sale con vida, pero huye lleno de pánico. Vemos su cara de miedo en el fotograma. No se puede romper el círculo vicioso de la crueldad provocada por la ambición enfermiza y la pasión por el poder.

La acumulación de violencia que observamos en ambas películas constituye una referencia a la opresión del sistema totalitario. *La caza*, en opinión de Enrique Brasó, “es una obra violenta porque trata sobre la violencia, porque refleja la violencia y porque está concebida desde la violencia” (Brasó, 1974: 106–107). Se puede decir lo mismo sobre la película de Gliński. Ambas presentan una matanza de inocentes: del gato (*Sunday Pranks*) o de los conejos y los hurones (*La caza*) de una manera onírica. No estamos seguros (debido a los medios de expresión como el montaje o los movimientos de la cámara utilizados) si lo que vemos es real o si es solo una ilusión. Pero hay una razón para preocuparse, existe la posibilidad de un brote de agresividad en el caso de la oposición a los que dominan. Los protagonistas de ambas obras matan y son violentos por naturaleza. No hay suficientes motivos racionales para el estallido de la violencia, pero, sin embargo, esta se produce. Sólo los traumas ocultos del pasado y el deseo de dominar a los más débiles pueden explicar su aparición. El verdadero carácter del totalitarismo (*topic term* de ambas películas) está arraigado en la crueldad y el ansia de poder.

La forma de adaptarse a la censura política y administrativa adoptada por los jóvenes cineastas en los dos países diferentes fue la misma y, además, parecida a las estrategias que usan las metáforas. *Sunday Pranks* y *La caza* esconden el significado real con imágenes metafóricas. Por último, podemos decir que las películas de Saura y Gliński implantan la dialéctica de ocultar/enmascarar y descubrir/revelar.

Bibliografía

- Black, M. (1971). “Metafora”, trad. Józef Japola, *Pamiętnik Literacki*, 62/3, 217–234.
- Brasó, E. (1974). *Carlos Saura*. Madrid: Taller Ediciones JB.
- Cohen, T. (1978). “Metaphor and Cultivation of Intimacy”, *Critical Inquiry*, 5/1, 3–12.
- Dobrzyńska, T. (1994). *Mówiąc przenośnie... Studia o metaforze*. Warszawa: Instytut Badań Literackich.
- Godzic, W. (1978). “Pojęcie metafory i metonimii filmowej”, *Język Artystyczny*, 1, 141–154.

- Kinder, M. (1983). "The Children of Franco in the New Spanish Cinema", *Quarterly Review of Film Studies*, 2 (Vol. 8), 343–353.
- Morales, J.J. (2016). *Las pugnas de Carlos Saura con la censura franquista*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Neuschäfer, H.-J. (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*, trad. Rosa Pilar Blanco. Barcelona: Anthropos.
- Richards, I.A. (1936). *The Philosophy of Rhetoric*. New York, London: Oxford University Press.
- Torreiro, C. (2010). "¿Una dictadura liberal? (1962–1969)", en R. Gubern, J.E. Monterde, J. Pérez Perucha, E. Riambau, C. Torreiro (eds.). *Historia del cine español*, 295–340. Madrid: Cátedra.

Prosa

PÍCAROS Y FANTASÍA, O UNA POSIBLE RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA DE LA SECUELA LAZARILLESCA DE AMBERES

José Antonio Calzón García
Universidad de Cantabria

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.14>

Resumen

El artículo pretende realizar una relectura de la continuación del *Lazarillo de Tormes* publicada en Amberes en 1555 a partir de las codificaciones actuales del género fantástico, reformulando la lectura del texto –y en particular del episodio central de la novela, esto es, la metamorfosis de Lázaro en atún– desde el prisma y los referentes teóricos de la narrativa contemporánea, con vistas a replantear la consideración crítica hacia un texto muy poco estudiado y tradicionalmente ensombrecido por los logros revolucionarios del relato del que se hace deudor.

Palabras clave: *Lazarillo*, fantasía, Amberes, continuación, recepción.

1.

Introducción. La fantasía y lo fantástico

Enfrentarse al concepto de literatura fantástica supone asumir oxímoros y paradojas como la tautología inherente a una representación textual carente de “realidad exterior al lenguaje” (Todorov, 1982: 112) o la verosimilitud de un universo en el que se “muestra como algo *posible* lo que aparentemente consideramos

impossible” (Herrero Cecilia, 2016: 18). Esta clase de juicios jalonan el discurso crítico en torno a un tipo de texto cuyo origen habría que situar en las coordenadas de la historia contemporánea, del siglo XVIII en adelante (Todorov, 1982: 197), con una muy especial incidencia durante el período romántico (Herrero Cecilia, 2016: 20).

Desde un punto de vista puramente pragmático, el género fantástico enfrenta al lector con el desafío de la transgresión de índole ontológica, llevándonos a vacilar ante un hecho que se presenta como real e imaginario al mismo tiempo, mediante la técnica de mostrar una realidad conocida, la nuestra, que de repente sufrirá una ruptura. Lo fantástico jugará a franquear ciertos límites inaccesibles en tanto no se recurre a él (Todorov, 1982: 187), remitiéndonos a un mundo de posibilidades imposibles.

De este modo, el género fantástico parece atentar contra la lógica aristotélica del universo binario, revitalizando el principio del tercio excluido al enfrentar al lector con la duda entre una explicación sobrenatural y otra natural de los acontecimientos. Así, el tránsito, nunca permanente, entre lo racional y lo irracional es llevado a cabo por el receptor desde un estado a caballo entre la inseguridad y la seducción, mediante una integración en el mundo de los personajes que no le aleja, sin embargo, de la percepción ambigua (Todorov, 1982: 41). Precisamente, el efecto de lo *fantástico* es tan efímero como la propia indeterminación de quien lo percibe, al comprender que se pone en tela de juicio “la existencia de una oposición irreductible entre lo real y lo irreal” (Todorov, 1982: 198).

En última instancia, la re-creación del universo fantástico estará siempre en manos del propio receptor, obligado a tomar partido, bien a favor de las leyes de la realidad, inamovibles, bien optando por una reformulación epistemológica del universo que se nos es mostrado (Todorov, 1982: 53). Lo fantástico no vendría marcado tanto por un nuevo ámbito referencial cuanto por la constatación, autorreflexiva, de la existencia de ese nuevo universo. En resumen, lo fantástico podría ser definido como “una percepción particular de acontecimientos extraños” (Todorov, 1982: 111), que termina por llevar, en ocasiones, al terreno

de la *literatura inquietante o desconcertante* (Herrero Cecilia, 2016: 25), a partir de la percepción de un nuevo universo liminar que no acertamos a decodificar desde los patrones del *es/no es* aristotélico.

2.

Entramados y redes en el universo fantástico

El universo de lo fantástico parece deslizarse en el ámbito de la intertextualidad desde el momento en el que dialoga con lo real, en mayor o menor medida, al tiempo que abre posibilidades epistemológicas a otros mundos y otras lógicas. Desde este prisma, el recurso de lo figurado vuelve una y otra vez al discurso fantástico, quizás para recordarnos que lo sobrenatural nace del lenguaje, y a él regresa como mecanismo de justificación, siempre y cuando lo metafórico no suplante al valor representativo de la narración, sea esta real o no (Todorov, 1982: 99). Así, lenguaje y universo conocido se convierten en las dos cabezas de un constructo bicéfalo que tiende la mano tanto a referentes textuales conocidos como a mundos representados más o menos fieles respecto al universo que conocemos, en una sucesión de madejas y redes donde el juego, en última instancia, legitima la narración, sin caer por ello en lo absurdo (Todorov, 1982: 204). En este narrar, la figura del monstruo cobrará un especial protagonismo, en cuanto criatura perteneciente a otro mundo, signo al tiempo de una ausencia de referente o de una categoría donde pueda incluirse (Todorov, 1982: 220).

En resumen, el discurso fantástico admite ser contemplado como una auténtica tela de araña en la cual mundo real y universo concebido se crean puentes una y otra vez, gracias a la mediación de un texto construido sobre los pilares de la intertextualidad o, si se prefiere, anclado en los basamentos de un tipo de narrativa que juega, por encima de todo, a crear, a partir de componentes referenciales que no resulten del todo ajenos al receptor.

3.

La segunda parte de Lazarillo de Tormes, o cómo enfrentarse al requiebro de lo inesperado

En 1555 veía la luz en Amberes un texto que reclamaba el derecho a erigirse como la primera continuación de las andanzas y desventuras de nuestro pícaro más famoso. La obra, retomando el final del texto original, nos presentaba a Lázaro sumergido en el célebre *ménage à trois* que cerraba la obra primigenia. Alentado por las ensoñaciones de unos amigos, el pícaro se envalentonará para participar en la guerra de Argel, sin saber que esto le llevará a lidiar con el naufragio del barco que le transportaba. Sorprendentemente, gracias al vino bebido, Lázaro no solo no muere, sino que se ve metamorfoseado en atún, llevando a partir de entonces auténtica vida de pez en compañía de sus nuevas amistades. Pero, por desgracia, las redes de unos pescadores le devolverán a su universo, viéndose así de nuevo reconvertido en humano y regresando a Toledo, donde comprobará ya sin asomo de duda cómo el lecho conyugal se ha mantenido caliente gracias a las lúbricas inquietudes del arcipreste. Incrédulo al principio, el sacerdote negará que el aparecido sea Lázaro, hasta que las semejanzas respecto a su antiguo mantenido le obliguen a aceptarlo sin asomo de duda. Entendiendo que allí ya solo sobra, irá Lázaro a Salamanca, lo que dará pie para concluir el libro con las batallas dialécticas académicas y con los lances de naipes del protagonista.

A la hora de analizar tan excéntrico texto, se han puesto sobre la mesa un sinfín de interpretaciones, en particular en lo que atañe al elemento nuclear, esto es, la metamorfosis de Lázaro y su vida con los atunes. Así, desde descarnada alegoría de la sociedad (Mascarell, 2011: 276) a metáfora de la conversión (Hasson, 2014: 95), pasando por posible *roman à clef* (Hasson, 2014: 96) o crítica a la corrupción de la corte y del ejército español (Piñero Ramírez, 1988: 27), casi cualquier tipo de etiqueta ha servido para encontrar sentido a la enigmática transformación del pícaro en pez y a las aventuras que en el universo marino le suceden.

No obstante, llama poderosamente la atención el escaso interés hasta ahora por analizar *per se* el pasaje fantástico que se inserta en los cauces de una novela –y un género– paradigmáticamente realistas.

Más homogeneidad encontramos, sin embargo, en torno a los lapidarios juicios acerca de la calidad estética de la obra. Como apunta Hasson (2014: 95–96), ya en el siglo XVI se consideró la continuación del *Lazarillo* como “un texto bastardo, disparatado e indigno de ser leído”, lo que llevó a la crítica a ocuparse “en fútiles comparaciones que terminaron afirmando la inferioridad de la secuela antuerpiense respecto al texto que pretende continuar”. No obstante, y a pesar de que no se puede obviar sin más que una parte de los lectores coetáneos de esta continuación de 1555 no habría comprendido en absoluto la obra, quizá por su propia complejidad y por la estructura de miscelánea no bien resuelta, la edición del texto varias veces a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y su traducción pocos años después al inglés, francés e italiano atestiguan un interés inicial por la obra que terminó desembocando –tras su incorporación al *Catalogus librorum* del inquisidor Fernando de Valdés en 1559– en varios siglos de olvido, no imprimiéndose el texto en España hasta mediados del XIX (Piñero Ramírez, 1988: 7 y 14–15). Y así, presentado siempre al amparo del libro original, y contemplado como un texto raro, extraño, especialmente por el episodio de la metamorfosis y de las aventuras atunescas, llegaría a las manos de Menéndez Pelayo (1978: 143), para sufrir ya sin cortapisas el tormento de la descalificación lapidaria, al afirmar el erudito que la novela “es de todo punto necia e impertinente, y el anónimo continuador dio muestras de no entender el original que imitaba. Convirtióle en una alegoría insulsa”.

4.

Deudas y lazos en el *Lazarillo* antuerpiense. La cuestión de la intertextualidad

Obviamente, las aventuras atunescas de nuestro pícaro más universal parten del relato anónimo de 1554, especialmente en lo tocante al primer capítulo (Mascarell, 2011: 272; Rodríguez López-Vázquez, 2014: 115), gracias a ese guiño servido por la edición de Alcalá, donde se promete al narratario dar cuenta de cualquier novedad futura sobre la persona del protagonista (Piñero Ramírez, 1988: 12), pero, lejos de incidir en su naturaleza picaresca, la crítica ha apuntado los débitos para con clásicos como *El asno de oro* (Mascarell, 2011), el episodio bíblico de Jonás y la ballena (Hasson, 2014: 98), el folklore tradicional (Piñero Ramírez, 1988: 24) o las novelas de caballerías (Piñero Ramírez, 1988: 45), por citar tan solo algunos ejemplos. En cualquier caso, no deja de llamar la atención la constante oscilación, a este respecto, entre la literatura de corte más o menos fantástico –e incluso maravilloso, si quisiéramos profundizar en la división– y la que sin vacilaciones se adscribe al ámbito de la narración realista. Todo ello no hace más que ahondar, en suma, en la problemática semántica del texto: ¿cuál es el universo referencial que configura la realidad representada por el *Lazarillo* antuerpiense?

5.

Realidad y fantasía en la continuación de Amberes: la cuadratura del círculo

A la hora de analizar la continuación anónima del *Lazarillo*, como se ha apuntado, son innumerables los guiños para con la obra original. Así, desde la réplica casi absoluta del final de la edición de Alcalá –“lo demás, con el tiempo, lo sabrá Vuestra Merced” (p.

259)¹– hasta la presencia de idéntico narratario –“Vuestra Merced estará, como he dicho, informado” (p. 133)–, pasando por las alusiones al ciego –“oraciones que del ciego mi primero amo aprendí” (p. 135)–, la relevancia del vino –“mi ciego, cuando en Escalona me dixo que si a hombre el vino había de dar vida había de ser a mí” (p. 138)–, la presencia tanto del arcipreste como de su mujer –“con la mi Elvira y mi amo el arcipreste” (p. 172)–, las referencias al ejercicio de la profesión de pregonero –“excepto pregonando los vinos, que hacía casi lo mismo” (p. 186)– o el aparente ascenso social y la vanagloria que su obtención comporta –“di gracias a Dios porque mis cosas iban de bien en mejor [...] ningún negocio de mucha o poca calidad se despachaba sino por mi mano y como yo quería” (p. 214)–, nada en la obra parece haber sido hecho sin estar con un ojo sobre el texto de 1554. Esto lleva, pues, a ponderar el peso del realismo a la hora de analizar el impacto de la obra primigenia sobre la secuela atunesca. En efecto, sobradamente conocido es el hecho de que el *Lazarillo* original pretendía no solo pasar por relato auténticamente real, sino producir en el lector la impresión de ser una narración verosímil, esto es, verificable (Mascarell, 2011: 275). Ahora bien, el juego de andar a caballo entre realidad y ficción, gracias a un anonimato de naturaleza epistolar que contribuía a sembrar aún más dudas, llevaba a enfrentarse a un modelo de lectura inédito hasta entonces. De igual modo, la historia autobiográfica de un pregonero no podía ser recibida como ficción, con lo que el novelista ofrecía más bien una “falsificación”, un apócrifo, mejor que un anónimo (Rico, 1988: 31–32). No obstante, de cualquiera de las maneras, “no hay inconveniente, pues, en calificar el *Lazarillo* de realista [...] porque se nos ofrece como de veras escrito por un pregonero [...] lo que básicamente se presenta *como si* fuera real es el acto de lenguaje, el hecho de que el pregonero escriba una carta” (Rico, 1988:

¹ Para evitar la prolijidad, y ante el significativo número de citas, optamos por mencionar tan solo la página correspondiente de la edición de la *Segunda Parte del Lazarillo* de Pedro M. Piñero Ramírez (Anónimo, Juan de Luna, 1988), cuya referencia completa se encuentra en la bibliografía final.

46 y 79). En cualquier caso, obvio es que el esfuerzo por transmitir al lector un relato tan extraño como aparentemente real no debió de escapar al continuador del texto, ofreciendo una obra donde los guiños a la novela original chocaban contra el desafío de ver al protagonista convertido en atún. ¿Por qué mofarse, pues, de la técnica realista con una historia tan descabellada y absurda?

El texto antuerpiense, en efecto, ofrece como elemento nuclear una metamorfosis, explicable, a priori, por dos mecanismos diferentes. Por un lado, la transformación parece consecuencia de una suerte de intervención divina –“el Señor, por virtud de su pasión y por los ruegos [...] obró en mí un maravilloso milagro [...] y fue que [...] sentí mudarse mi ser de hombre [...] cuando me vi hecho pez” (p. 143)–, pero, por otra parte, la metamorfosis puede valorarse también como mera fantasía del protagonista, fruto de una desmedida ingesta de alcohol –“bebí tanto [...] que sentí de la cabeza a los pies no quedar en mi triste cuerpo rincón ni cosa que de vino no quedasse llena” (p. 136)–, la cual le conduciría al sueño, como pudiera atestiguar el elemento simbólico de la espada, que aparece justo al comenzar y concluir la experiencia atunesca, como una especie de vínculo entre la ensoñación etílica y el mundo real: “eché mano a mi espada, que en la cinta tenía, y comencé a baxar por mí mar abaxo” (p. 136); “los pescadores [...] me sacaron por la boca un brazo y mano, con la cual yo tenía bien asida el espada, y me descubrieron por la cabeça la frente y ojos y narices y la mitad de la boca” (p. 235). De este modo, entre espada y espada asistiremos al desarrollo de toda una retahíla de aventuras bajo el mar, donde el mimetismo para con el universo humano será casi absoluto, reproduciendo espacios –“llegados al aposento del capitán” (p. 146)–, sentimientos –“la señora capitana le besó la cola dándole gracias de tan crecidas mercedes como muy bien supo” (p. 208)–, roles y relaciones –“llegamos a do mi amigo y los de su compañía tenían sus hijos y hembras” (p. 166)–, conflictos –“acordamos en el consejo de guerra que la señora capitana fuese con nosotros” (p. 179)– o profesiones –“el executivo verdugo estaba dando gran prissa a la señora capitana se apartasse de allí y le dexasse hacer su oficio” (p. 189)–, por citar tan solo algunos ejemplos de un largo etcétera. De cualquiera de las maneras, este

universo fantástico, deudor del mundo humano, invita a pensar en el esfuerzo por parte del autor a la hora de hacer de la sociedad atunesca un trasunto de la humana (Mascarell, 2011: 272), servida en bandeja gracias a una excepcional metamorfosis (Hasson, 2014: 98). Y así, de un realismo más o menos serio, en la obra seminal, pasamos a una fantasía con ribetes burlescos, en la cual la cuestión crucial que quedaría por dilucidar es si lo fantástico acaba en lo narrado o si, por el contrario, afecta también a la narración.

6. Conclusiones

La *Segunda Parte del Lazarillo*, publicada anónimamente en Amberes en 1555, ha adolecido, en primer lugar, del silencio y la censura de siglos durante los cuales el peso de la obra primigenia no dejó margen para lecturas de la continuación carentes de prejuicios. En segundo lugar, la crítica actual, más centrada en las posibles fuentes, así como en la lectura en clave alegórica, ha dejado de lado todos los estudios relacionados con el análisis del discurso fantástico *per se*. Obviamente, el siglo XVI dista mucho aún de ser el período en el que dicho género eclosiona, pero ello no tendría por qué ser óbice para un análisis desde la recepción de una obra que retoma de forma intencionada un relato marcadamente realista y lo inserta en un discurso donde el universo fantástico se convierte en uno de los pilares nucleares de la narración. En este sentido, las investigaciones sobre lo fantástico, ya desde Todorov (1982), han insistido en el papel del lector a la hora de interpretar relatos donde lo inesperado, lo sobrenatural, lo extraño o lo irracional irrumpe en un contexto altamente mimético respecto a la realidad que conocemos. La continuación antuerpiense del *Lazarillo* juega, de ese modo, con la baza de la obra seminal, sobre la que añade la vuelta de tuerca que supone la metamorfosis atunesca del protagonista, y ahí es donde el peso del lector se vuelve crucial, valorando si ha de recodificar su lectura del texto

original, analizar en clave onírica todo el pasaje de la aventura marina o simplemente reconsiderar su propia noción de realidad. La intertextualidad, clave en el discurso fantástico, cobra en la *Segunda Parte del Lazarillo* un valor fundamental, conjugando con gran eclecticismo deudas evidentes, como las concomitancias con *El asno de oro*, con el cuento folklórico-maravilloso o con el *Lazarillo* original, con una desafiante originalidad que parece romper el discurso realista de un género picaresco en ciernes con una aventura fantástica basada en una metamorfosis a todas luces imposible en la obra de 1554.

Sin duda, queda mucho camino por andar al respecto, pero estamos seguros de que la continuación antuerpiense de las aventuras de Lázaro necesita ya con urgencia de estudios en profundidad que analicen el texto a la luz de la crítica sobre el discurso fantástico. No en vano, la perplejidad que ha causado la obra, a lo largo de los siglos –la cual ha derivado muchas veces hacia la censura–, parece responder a esa vacilación, desconcierto o indeterminación que sobrevuela los textos de corte fantástico, donde lo inesperado desafía los límites de lo que todos nosotros entendemos como *realidad*, retomando irónicamente, así, la estela de ese texto desafiante, revolucionario e incompreso en su momento, titulado *Lazarillo de Tormes*.

Bibliografía

- Anónimo (2014). *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Anónimo y Luna, J. de (1988). *Segunda Parte del Lazarillo*, ed. Pedro M. Piñero. Madrid: Cátedra.
- Hasson, O. (2014). “Hacia una lectura de la conversión en la *Segunda Parte del Lazarillo* (Amberes, 1555)”, *eHumanista/Conversos*, 2, 94–106.
- Herrero Cecilia, J. (2016). “Sobre los aspectos fundamentales de la estética del género fantástico y su evolución desde lo fantástico «romántico» a los fantástico «posmoderno»”. *Cédille. Revista de estudios franceses*, 6, 15–51.

- Mascarell, P. (2011). "Lazarillos y metamorfosis. Estudio de las relaciones entre *El asno de oro*, el *Lazarillo de Tormes* y su *Segunda parte*". *Lemir*, 15, 271–284.
- Menéndez Pelayo, M. (1978). *Historia de los heterodoxos españoles*. Madrid: BAC.
- Piñero Ramírez, P.M. (1988). "Introducción", en *Segunda Parte del Lazarillo*. Madrid: Cátedra, 7–122.
- Rico, F. (1988). "Introducción", en *Lazarillo de Tormes*. Madrid: Cátedra, 13–136.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.

PLACERES Y PROVECHO: LA IMAGEN DE LA VIDA EN EL CAMPO EN ANTONIO DE GUEVARA Y MIKOŁAJ REJ

Ewa Krystyna Kulak
Universidad de Wrocław

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.15>

Resumen

Con el Renacimiento el antiguo tópico de *Beatus ille* toma una nueva dimensión en las letras europeas. Los escritores renacentistas, aunque a menudo implicados en una intensa vida cortesana, propagan en sus manuales, tratados o “espejos” la vida en el campo vista como un ideal humanista de la existencia. El artículo compara el tratamiento de este tema en *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539) de Antonio de Guevara y *Żywot człowieka poczciwego* (1568) de Mikołaj Rej.

Palabras clave: Antonio de Guevara, Mikołaj Rej, vida en el campo, Renacimiento, ideal de vida.

A primera vista, poco tienen en común fray Antonio de Guevara y Mikołaj Rej de Nagłowice, separados cronológicamente por el espacio de una generación y por una enorme entonces distancia entre la España de Carlos V y la Polonia de dos Segismundos, últimos reyes de la dinastía de los Jagellones.

Fray Antonio de Guevara, nacido, según se deduce de su propio testimonio, en 1480 (o 1481), y muerto en 1545, se crió en la corte de los Reyes Católicos. Afirmó ser paje del infante Juan y atribuyó su ingreso en la orden franciscana a la profunda impresión que le causó la prematura muerte de éste y la de la reina

Isabel. Algunos investigadores sugieren que escogió la carrera religiosa después de la muerte de Felipe el Hermoso, cuando su familia, partidarios del Habsburgo, se enfrentó con la ira del rey Fernando, y que optó por una orden que en este momento no exigía pruebas de limpieza de sangre que nuestro escritor no hubiera podido proporcionar (Márquez Villanueva, 1979: 335–336). En el convento llevó una vida bastante activa, ganándose la fama de excelente predicador. En 1521 fue nombrado predicador oficial del emperador Carlos V y, en 1526, también cronista imperial. Desempeñó además otros cargos: fue miembro de varias juntas y comisiones eclesiásticas, obispo de Guadix (1529–1537) y después, desde 1537, de Mondoñedo (Márquez Villanueva, 1979: 339–340 y 343). En calidad de predicador y cronista imperial participó en la expedición de Túnez y visitó varias cortes de la Europa de entonces, se codeó con las personalidades importantes de la época, lo que le sirvió como material para sus escritos, en su mayoría consagrados a enseñar la moral a los príncipes y sus cortesanos. Dentro de esta tendencia se sitúa igualmente *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, del año 1539, uno de sus grandes éxitos, “un verdadero best-seller europeo” (Rabell, 1994: 245).

Mikołaj Rej nació en 1505 en Żórawno, región de Halicz, hoy en Ucrania, en una familia noble cuyo solar era el pueblo de Na-
głowice, en la región de Cracovia; su padre pertenecía a la baja nobleza, la madre a una familia mucho más importante, la de los Herburt (Brückner, 1988: 13). De acuerdo con las costumbres de su estado, el joven Mikołaj pasó algunos años en varias escuelas, al parecer sin mucho resultado. En los años posteriores sirvió en la corte del magnate Andrzej Tęczyński, gobernador (*wojewoda*) de la provincia de Sandomierz, donde completó su educación gracias al estudio y lecturas. Su fama de hombre ignorante y simple es una autocreación consciente, sin embargo, es verdad que como autodidacta carecía de formación académica y ciertos conocimientos comunes a los humanistas (Ziomek, 2006: 209–210). En 1531 r. se casó y desde entonces se consagró a la administración de las tierras que poseía, gracias a la herencia paterna y materna y la dote de su esposa, en Ucrania, en la región de Cracovia y en la de

Chełm, con el tiempo aumentando sus posesiones, por medio tanto de compras, como de donaciones (por ejemplo, en 1546 recibió el pueblo de Temerowice (Halicz), como regalo del rey Segismundo I en reconocimiento de sus méritos como escritor¹). Fue varias veces diputado al parlamento y a los organismos representativos locales (Ziomek, 2006: 212). Murió en 1569, sin que se conozca la fecha exacta ni el lugar de su entierro. Tuvo tres hijos y cinco hijas que le sobrevivieron (Brückner, 1988: 187). Debutó como poeta festivo y siempre hizo gala de su facilidad de rimar; desde 1543 empezaron a aparecer sus escritos religiosos y moralizantes que cada vez más ponen de manifiesto su adhesión a la Reforma protestante (Karpiński, 2007b: 55–58). En 1568 se publicó *Żwierciadło* (*Espejo*), dentro del que se incluye *Żywot człowieka poczciwego* (*Vida del hombre honesto*), un tratado parenético que vamos a comentar enseguida.

Como ya he mencionado, la diferencia entre nuestros dos autores es enorme. Sin embargo, estas tan distintas personalidades participan del mismo movimiento intelectual y cultural que abarca Europa en el siglo XVI; se hubieran reconocido en varias de las preocupaciones que formulan en las páginas de sus obras. La búsqueda de un cierto ideal de vida, de acuerdo con las ideas de su época y con la herencia recibida de los autores clásicos, es uno de estos temas comunes.

Menosprecio es tanto un anti-manual de la vida cortesana (ya que muestra sobre todo ejemplos negativos) como una más elaboración del tópico de *Beatus ille*, que los escritores renacentistas tomaron de los antiguos. No se trata, sin embargo, de una visión arcádico-bucólica de la vida en el campo, aunque comparte con ésta algunos elementos. La aldea que describe Guevara es ante todo un lugar al que huye un cortesano cansado de la existencia que ha llevado hasta entonces y a la que el autor consagra mucho más atención, insistiendo en su turbulencia, falsedad, hipocresía y vanidad. El campo no es un lugar ideal: Guevara subraya que el retiro a la aldea no puede ahorrar al cortesano ninguna de las

¹ Se puede considerar esta donación como el primer premio literario estatal en Polonia (Brückner, 1988: 174).

preocupaciones cotidianas, como “la importunidad de la muger, las travesuras de los hijos, los descuydos de los criados y aun las murmuraciones de los vezinos” (Guevara, 1975: 61); no obstante, se puede vivir allí con menos limitaciones y más libertad.

Żywot, junto con la totalidad de *Żwierciadło*, del que forma parte, pertenece al género de *speculum*, muy popular desde la Edad Media, en su vertiente parenética (Kochan, 2003: 21–36). La obra traza un ideal de la vida recomendable a un noble polaco. Del mismo modo que Guevara, cortesano activo a la hora de redactar *Menosprecio*, se dirige a otros cortesanos, Rej se dirige a sus “hermanos nobles”, sus iguales en cuanto al nacimiento, aunque de diferentes niveles de fortuna. El recorrido que propone era típico para una gran parte de nobleza polaca: después del periodo de educación, que incluía a veces algún viaje al extranjero, y un paso más o menos largo por la corte de un magnate o por el servicio militar, se esperaba de un hombre bien nacido que se casara y se estableciera en sus tierras (como lo hizo el mismo escritor). La vida de aldea no era entonces una escapatoria, sino una etapa de una existencia normal y corriente.

Guevara, aconsejando el retiro de la corte, tiene que convencer al cortesano que le espera una mejora. Subraya los “privilegios” de la aldea. Por ejemplo, uno es señor de su propia casa, sin tener que buscar acomodación y mudar de vivienda cada vez que se desplaza la corte. Si es rico, probablemente sin esfuerzo va a ser la persona más principal del pueblo (Guevara, 1975: 69); si es un “hidalgo pobre”, que se contenta con “una lança tras la puerta, un rocín en el establo, una adarga en la cámara” (Guevara, 1975: 94) –nótese una frase que nos trae un cierto sabor cervantino–, esta condición es más fácil de soportar que en una gran ciudad. La vida en el campo no exige mantener a un servicio numeroso, ni vestir ricamente, y ni siquiera poseer un caballo. Es cierto que la imagen del hidalgo pobre en una capa larga y sombrero viejo que va a la ciudad vecina en una mula alquilada azuzándola con un palo (Guevara, 1975: 76–77), puede ser interpretada como una caricatura (Rabell, 1994: 249), pero en varios lugares Guevara afirma que en la aldea uno no tiene que preocuparse tanto por las apariencias ni por la opinión de los demás (excepto en las

cuestiones morales). Para su casa, el aldeano no necesita tapicerías de Flandes, alfombras, vajilla de plata ni otros lujos (Guevara, 1975: 93). Con “unos platos bañados, unos cántaros de barro, [...] unos manteles caseros, [...] una cámara abrigada, una colcha de Bretaña, unos paramentos de sarga, unas esteras de Murcia”, etc., “[t]an honrado está un hidalgo [...] en una aldea como el rey con quanto tiene en su casa” (Guevara, 1975: 94). Por su parte, Rej critica largamente todo tipo de lujo en vestir, comer y adornar la vivienda y los gastos que supone el gran número de criados, caballos y coches, sobre todo cuando el mantenimiento de las apariencias de riqueza ocasiona la disminución de la hacienda (Rej, 1979: 262–269).

La vida en la aldea trae consigo varios provechos. En Guevara el habitante de la aldea, como posee viñas, bebe su propio vino sin tener que pagarlo (e incluso a veces lo vende), come sus propias uvas, y se calienta con las cepas secas, a lo que se añade el placer de observar los trabajos que su cultivo exige (Guevara, 1975: 71–72). Come un pan excelente hecho en casa, lo tiene bastante para compartir con los necesitados y con las sobras alimenta gallinas y cerdos (Guevara, 1975: 79–80). No paga por la leña para calentarse ni por la paja para sus animales (Guevara, 1975: 83–84). Se vive mucho más barato, sin “gastos extravagantes” (Guevara, 1975: 70), lo que es importante para un “hidalgo pobre”, pero no desdeñable incluso para un rico. Y no significa esto privaciones:

El que mora en la aldea come palominos de verano, pichones caseros, tórtolas de jaula, palomas de encina, pollos de enero, patos de mayo, lavancos de río, lechones de medio mes, gazapos de julio, capones cebados, ansarones de pan, gallinas de cabe el gallo, liebres de dehesa, conejos de zarçal, perdigones de rastrojo, peñatas de lazo, codornices de reclamo, mirlas de vaya y corçales de vendimia (Guevara, 1975: 89).

A lo que se añade abundancia de cabritos, cabras, ovejas, vacas, terneras, carneros y puercos, que ofrecen carne, cueros, lana, sin contar leche y quesos. No olvida el autor la posibilidad de vender aves y ganado para aumentar el provecho. Todo lo enumerado los

habitantes de la ciudad tienen que comprarlo, pagando mucho incluso por productos de baja calidad. Así, la simple vista de estos animales alegra al aldeano (Guevara, 1975: 91).

A la muy parecida descripción de todas las cosas que se pueden disfrutar en sus tierras Rej consagra todo un largo capítulo de su obra, en el que presenta las ocupaciones del noble hacendoso según la estación del año (Rej, 1979: 290–303). Recomienda plantar viña, árboles, legumbres y verduras; la lista de aves y ganado de los que dispone su aldeano es comparable a la de Guevara, y como éste, el autor polaco insiste en el hecho de no tener que pagar por la mayoría de los manjares que ofrece la vida en el campo. Como tenía fama de gran amigo de la caza, asocia esta ocupación con otoño e invierno, enumerando todo tipo de animales que se pueden entonces cazar, sin olvidar zorros y lobos, valorados por sus pieles. También en Guevara encontramos entre las diversiones aldeanas las de “pescar con vara, armar pájaros, echar buitrones, cazar con hurón, tirar con arco, ballestar palomas, pescar con redes...” (Guevara, 1975: 85).

Proponiendo un nuevo ritmo de vida para el que se quiera retirar al campo, Guevara subraya el peligro de ociosidad que acecha (Guevara, 1975: 62). Sin embargo, en el campo no faltan ocupaciones, todas tranquilas y sencillas. En la aldea “ay tiempo para leer en un libro, para rezar en unas horas, para oír missa en la iglesia, para ir a visitar a los enfermos, para irse a caza a los campos, para holgarse con los amigos, para pasearse por las eras, para ir a ver el ganado, para comer si quisieren temprano, para jugar un rato al triunfo, para dormir la siesta y aun para jugar a la ballesta” (Guevara, 1975: 71). En otro lugar alaba el placer de “ir a las viñas, adobar las vardas, catar las colmenas, jugar a la ganapierte, departir con las viejas, hacer cuenta con el tabernero, porfiar con el cura y preguntar nuevas al mesonero” (Guevara, 1975: 85). Porque el retirarse de la vida cortesana no significa privarse del contacto con la gente y de placeres sociales, tales como “mirar como bailan las moças, dexarse combidar en las bodas, hazer colación en los mortuorios, ser padrino en los bateos [bautizos] y aun probar el vino de sus vecinos” (Guevara, 1975: 81). Todo esto asegura inocente alegría, sosiego de la mente y por supuesto, excelente salud,

ya que, aludiendo de paso a sus propios achaques, el autor afirma que en la aldea no saben lo que son arenas ni piedras, si no es para construir una casa (Guevara, 1975: 82).

Para el noble de Rej, la ociosidad significa no solo un vicio, sino la ruina económica; tiene que trabajar él mismo y los campesinos de los que es señor. Mientras Guevara describe frecuentemente como se disfruta de la abundancia del campo, Rej insiste en el esfuerzo necesario para obtenerla y explica a su lector por qué vale la pena ocuparse de dada actividad (por ejemplo, plantar árboles frutales) en un momento oportuno para gozar las ganancias que de esto resultan. Y – hay que decirlo – es en sus descripciones de la vida en el campo mucho más convincente. Guevara destaca sobre todo en los fragmentos consagrados a la vida de la corte, que es su ambiente natural, y tenemos razones para dudar de su seriedad cuando describe a su aldeano que se regocija con el gruñir de los cerdos (Guevara, 1975: 91). Un fragmento análogo en Rej (1979: 297) nos parece absolutamente sincero, porque tanto para el autor como para su lector proyectado era esto una realidad cotidiana y un provecho muy real: el escritor polaco llega hasta a fijar precios que se puede obtener por un producto agrícola concreto. El acercamiento de Guevara a la vida rural es bastante realista, pero Rej, que realmente tuvo que mantenerse cultivando sus tierras, puso en práctica todos los consejos que encierra su *Żywot*.

Por supuesto, ciertos temas tratados en una obra no aparecen en la otra. Por ejemplo, Guevara elabora el tópico de la superioridad moral de los habitantes de la aldea, transformándola en algunos momentos casi en un espacio utópico (Rabell, 1994: 248). Este tipo de idealización no aparece en Rej, y además, la *Vida del hombre honesto* en general no insiste demasiado en la oposición campo-ciudad ni en la crítica de la corte; ésta, contrariamente a lo que ocurre en *Menosprecio*, queda apenas mencionada, concentrándose el autor en alabar la aldea. Por otro lado, Rej consecuentemente pinta a su protagonista acompañado por su esposa, considerando el matrimonio como elemento indispensable de la vida “honesta” y la colaboración de la mujer como necesaria para el bienestar de la casa, punto de vista ausente de la obra de Guevara. El alto valor atribuido al matrimonio estaba de acuerdo con

la visión protestante del mundo, lo que obviamente no era el caso del fraile franciscano.

Ambos escritores coinciden ante todo en su apreciación de la vida en el campo como un modelo preferido de la existencia. Para Marcin Cieński el campo de Rej, “la Arcadia del hombre honesto” forma un asilo para un noble polaco, cansado por el bullicio del mundo, el desorden del Estado y la confusión de ideas reinante, y deseoso de sentir la comunidad con sus iguales, habitantes de aldea (Cieński, 2007: 295). Una “honesta” vida trae provecho económico, buena salud y contento (Rosicka, 2005: 59–60). En *Menosprecio*

la oposición de corte y aldea se basa en la afirmación de que la vida de quietud es superior a la vida activa, tanto desordenada como descontrolada, que se puede vivir en la corte. Esta vida de quietud mental, pero también física, sólo es posible en el ecosistema que ofrece la aldea, a la que no llega la novedad, o, si lo hace, su efecto es amortiguado por el peso de las costumbres (Suárez Sánchez de León, 2011: 113).

En ambos casos asistiríamos, entonces, a la manifestación del deseo de huir del “mundanal ruido”, de la precipitación de la vida moderna, de los cambios políticos y sociales que amenazan el orden establecido. Sin poder descartar, por supuesto, otras interpretaciones².

Aparte de la temática, hay similitudes entre los dos escritores también en cuanto a las cuestiones de estilo y fuentes. Guevara fue muy atacado por los eruditos, descontentos del tratamiento que

² C. Clavería ve en *Menosprecio* la expresión de decepción del autor al recibir el obispado de Mondoñedo, lugar sin importancia (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1980: 149); otros autores sugieren que su intención era de propagar la vuelta al campo de los hidalgos pobres a quienes la situación económica empujaba a emigrar a las ciudades (Márquez Villanueva, Redondo, 1980: 180). Al Rej se le pueden atribuir motivos patrióticos, visto que el buen cuidado de la hacienda es útil no sólo para el individuo, sino también para la República (Rosicka, 2005: 60).

dispensaba a los autores clásicos y personajes históricos, a los que atribuía palabras que nunca pronunciaron o hechos de otras personas (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1980: 147–148). Rej tampoco cuidaba de exactitud textual o histórica y frecuentemente confundía fechas, nombres y variantes de los acontecimientos que citaba (Kochan, 2003: 123), aunque una parte de responsabilidad por sus errores recae en fuentes –generalmente de segunda mano– que utilizaba. El estilo de Guevara, ampuloso, recargado, basado en repeticiones, encontró sus críticos tanto como el sencillo y repleto de diminutivos discurso de Rej. Ambos fueron también acusados de un cierto retraso frente a su época. Ninguno de ellos era humanista. María Rosa Lida consideró a Guevara, con su pobre conocimiento del latín y ninguno de griego, como anclado dentro de la tradición medieval (Pedraza Jiménez, Rodríguez Cáceres, 1980: 151); otro tanto se podría decir de Rej.

No obstante, esta posición ambigua puede ser vista como portadora de valores especiales. En cuanto a Rej, en la opinión de Adam Karpiński, dentro de la literatura polaca fue representante de una corriente renacentista paralela al humanismo, pero independiente, que favorecía modelos tradicionales, no clásicos, cercanos a la cultura popular. Una corriente caracterizada por un espíritu egalitario y el uso consciente de lengua polaca, frente al latinismo de los humanistas, y cuyos representantes se implicaban profundamente en la actualidad política y social (Karpiński, 2007a: 17–18). En el caso de Guevara, se puede verlo como precursor de la moderna prosa de entretenimiento, pero crítica, enraizada en la tradición bufonesca, que mezclaba libremente el discurso moralizador y la parodia (Márquez Villanueva, 1979: 350). Tanto el polaco como el español, en sus respectivos campos literarios, fijaron un duradero modelo del discurso sobre la vida en el campo.

Bibliografía

- Brückner, A. (1988). *Mikołaj Rej. Człowiek i dzieło*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Cieński, M. (2007). “Rej, Krasicki i ziemiańska utopia. Pytania o ciągłość sarmatyzmu”, en J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan

- (eds.). *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin*, 290–304. Wrocław: Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Guevara, A. de (1975). *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, ed. de M. Martínez Burgos. Madrid: Espasa-Calpe.
- Karpiński, A. (2007a). “Mikołaj Rej – nieklasyczny renesans i jego tradycja”, en J. Sokolski, M. Cieński, A. Kochan (eds.). *Mikołaj Rej w pięćsetlecie urodzin*, 9–20. Wrocław: Atut – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Karpiński, A. (2007b). *Renesans*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kochan, A. (2003). *Żwierciadło Mikołaja Reja. Studium o utworze*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Márquez Villanueva, F. (1979). “Crítica guevariana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 28, No. 2, 334–352.
- Márquez Villanueva, F., Redondo, A. (1980). “Burlas y veras en fray Antonio de Guevara”, en F. López Estrada, *Historia y crítica de la literatura española*, dir. F. Rico, t. II, *Siglos de Oro: Renacimiento*, 173–181. Barcelona: Crítica.
- Pedraza Jiménez, F.B., Rodríguez Cáceres, M. (1980). *Manual de literatura española*, II, *Renacimiento*. Navarra: Cénlit Ediciones.
- Rabell, C.R. (1994). “Menosprecio de corte y alabanza de aldea: ¿crítica lascasiana, propaganda imperialista o ‘best-seller’?”, en J. Villegas (ed.). *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (1992). University of California, Vol. III, 245–252.
- Rej, M. (1979). *Wybór pism*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rosicka, J. (2005). “O porządną dbałość polską”, en J. Okoń (ed.). *Mikołaj Rej – w pięćsetlecie urodzin*, t. I, *Humanizm, reformacja, retoryka i język*, 51–66. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Suárez Sánchez de León, J.L. (2011). *Tecnologías del Humanismo*. Huelva: Univesidad de Huelva.
- Ziomek, J. (2006). *Renesans*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

EL ADULTERIO: SOCIEDAD Y LITERATURA EN EL SIGLO XIX. *LA REGENTA* (1884–1885) Y *EL PRIMO BASILIO* (1878)

Diana Nastasescu
Jaume I de Castellón

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.16>

Resumen

En este artículo se hace una comparación entre las dos novelas cumbre del siglo XIX que tratan el tema del adulterio femenino en España y Portugal, *La Regenta* (1884–1885) de Leopoldo Alas Clarín, y *El primo Basilio* (1878) de Eça de Queirós. De este modo, se pretende analizar detalladamente las causas, los momentos y las consecuencias del adulterio para cada uno de los implicados en el mismo. Se observa el camino recorrido por Ana Ozores y Luisa de Brito Carvalho hacia el fatal desenlace, la diferencia entre sus matrimonios, la insistencia romántica del pretendiente de cada una de ellas y sus inclinaciones místicas o la inexistencia de estas.

Palabras clave: realismo, naturalismo, adulterio, *La Regenta*, *El primo Basilio*.

1. Introducción

Se pretende realizar un estudio temático sobre la imagen que la sociedad del siglo XIX tiene sobre el adulterio femenino, un delito que es y ha sido muy rechazado en la sociedad y su ética. Para ello, se ha hecho una comparación entre los ambientes de dos de las

novelas del adulterio que se escribieron en España y Portugal en el siglo escogido, *La Regenta* de Leopoldo Alas y *El primo Basilio de Eça* de Queirós. El punto de vista social de la novela es muy importante para su comprensión y, teniendo en cuenta que ambas se escribieron hace más de un siglo, ha sido necesario leerlas desde la perspectiva de la sociedad de su tiempo. Con tal de conseguirlo, se ha consultado, asimismo, bibliografía que estudia la sociedad y la situación de la mujer en el siglo XIX.

1.1.

Objetivos

El propósito principal de este trabajo será aportar nuevas visiones e interpretaciones sobre el adulterio y, al igual que María del Carmen Bobes Naves hizo en su *Teoría general de la novela: Semiología de «La Regenta»* (1993), darles un carácter más amplio y universal. De esta forma, se pretende entender, a través de la investigación del microcosmos de Vetusta y Lisboa, cómo la sociedad decimonónica de la Península Ibérica valoraba el adulterio, cuáles podían ser sus causas, la reacción ante el conocimiento social y las consecuencias para la mujer adúltera.

1.2.

Aspectos metodológicos

El método seguido en la elaboración de la siguiente investigación es el marcado por la disciplina de la Literatura Comparada, que consiste en

Cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales [...]. Consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. [...] Nos hallamos no sólo ante una rama [...] sino ante una tendencia de los estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas (Guillén, 1985: 13-14).

En cuanto al método de análisis textual de las muestras escogidas, se ha optado, en primer lugar, por el que describe Eduardo Alonso en *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual* (1982), pero también se han tenido en cuenta la *Teoría del lenguaje literario* (1989) de José María Pozuelo Yvancos y *El comentario de textos narrativos: la novela* (1989) de Darío Villanueva.

2.

El adulterio y su significación literaria

2.1.

La novela como laboratorio

Desde el inicio de ambas novelas, el adulterio está presente como tentación, posibilidad y solución a los problemas y a las carencias de Ana y Luisa. El relato introduce anécdotas que presentan las circunstancias, que podrían considerarse causas de la caída en desgracia de las protagonistas. María del Carmen Bobes Naves (1993: 65–68) enumera las que, desde su opinión, son las causas más relevantes de la infidelidad de la Regenta. A continuación, intentamos adaptarlas a la situación de Luisa, a pesar de que no todas coinciden.

Primero, encontramos la razón puramente física, la belleza en este caso. La misma belleza de Ana puede actuar como causa de su situación. Todos sus pretendientes, por lo menos al principio, sienten una atracción física. Don Víctor le pide matrimonio sin apenas hablar con ella, Don Álvaro la pretende exclusivamente por su belleza y don Fermín muestra interés por ser la mujer más hermosa y admirada de Vetusta. Lo mismo ocurre en el caso de Luisa, aunque no de una forma tan explícita y reiterada como en *La Regenta*.

De gran relevancia son también las circunstancias familiares de ambas protagonistas. Ana es hija de don Carlos Ozores y una señora italiana cuyo nombre no se nos revela. Cualquier actitud criticable de Ana, desde el punto de vista de doña Camila, sus tías

o la sociedad vetustense en su conjunto, se le atribuye a la herencia de la italiana. La misma novela rechaza este argumento al indicar que su madre era “una humilde modista italiana que vivía en medio de seducciones sin cuento, honrada y pobre” (Alas, 2014: 185). Por lo tanto, el autor no ha querido detenerse en este aspecto y se entiende que Ana no ha heredado las tendencias adúlteras de su madre, puesto que, en una situación peor que la de su hija, la madre se mantuvo honrada. En *El primo Basilio*, la única culpa que se le puede atribuir a la madre es su falta de rigor cuando Luisa, más joven, mantenía su primera relación con Basilio, ya que “coitadinha, toda cismática, com reumatismo, egoísta, deixava-os, sorria, dormitava” (Queirós, 2016: 14).

Estas circunstancias familiares evolucionaron en una vida matrimonial diferente para cada una de las protagonistas. Toda la sociedad vetustense advierte la infelicidad de Ana excepto su propio marido, don Víctor. Además, este, en su ingenuidad, propicia su posterior desgracia brindando su amistad a don Álvaro. Ocurre todo lo contrario con Luisa y Jorge. El ingeniero pensaba que, “que bom que tinha sido! Ele próprio melhorara; achava-se mais inteligente, mais alegre...” (Queirós, 2016: 8) y Luisa sentía que “uma felicidade abundante enchia-os deliciosamente” (Queirós, 2016: 51). Don Víctor y Jorge no se parecen, ni tampoco sus matrimonios. Jorge es joven, estable, amante de su esposa (“Vivia com ela havia três anos – e o seu amor era sempre o mesmo, vivo, meigo, dedicado” Queirós, 2016: 223) y muestra interés por la vida de su mujer. Sin embargo, sí que existe una coincidencia entre los dos maridos, y es que ninguno de los dos acaba de comprender a sus compañeras, aunque se muestran más compasivos cuando, al final de las novelas, las perdonan (Taylor Glen, 1990: 228).

La sociedad desempeña un papel primordial en ambas novelas. La clase alta de Vetusta (Paco Vegallana, Visitación y la marquesa) actúa como ayudantes de Mesía en la conquista de Ana y la empujan al adulterio. En el caso de Luisa, la presión social no es tan acuciante y se reduce a su vecindario. Asimismo, Luisa se ve especialmente influida por la vida y las confesiones de su amiga, Leopoldina, y sus conversaciones despiertan la curiosidad de la protagonista: “Aquela conversa embarçava Luísa; sentia-se corar,

mas o crepúsculo, as palavras de Leopoldina davam-lhe como o enfraquecimento de uma tentação” (Queirós, 2016: 20, 167).

Incluso el clima propicia el adulterio y este es uno de los factores con los que don Álvaro cuenta en su estrategia de conquista. Las condiciones meteorológicas de Vetusta pueden considerarse una causa indirecta que empuja a Ana al aburrimiento y de este al adulterio: “Sí, a veces me aburro. ¡Llueve tanto!” (Alas, 2014: 362). Este factor también es de gran importancia en *El primo Basilio*, pero no la lluvia, sino el calor del verano. Las menciones al clima se repiten a lo largo de la novela en boca de varios personajes y parecen influir en el aburrimiento de Luisa.

Relacionada con la belleza, también la edad influye en el comportamiento, pero en este caso, sobre todo el de Ana. Dentro de la concepción de la época, Ana, con sus veintisiete años, empieza a sentirse vieja: “veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez a que ya estaba llamando” (Alas, 2014: 375). Psicológicamente, se ve sumida en una crisis ocasionada por el miedo a envejecer y perder la belleza por la que todos la admiran, circunstancia que facilita la caída en amores escandalosos. A pesar de que la belleza también es uno de los rasgos más importantes de Luisa, no muestra ninguna preocupación por envejecer y perderla. La falta de temor se puede deber a que su matrimonio sí que es feliz y a la protagonista de *El primo Basilio* no la angustia que, con el paso del tiempo, disminuyan sus posibilidades de ser madre.

Por último, la fuerza de la naturaleza empuja a las heroínas a dejarse llevar por sus instintos más primarios y carnales. Ana percibe “en las entrañas gritos de protesta, que le parecía que reclamaban [...] derechos de la carne, derechos de la hermosura” (Alas, 2014: 377) y, debido a su fracasado matrimonio, tiene “hambre atrasada” (Alas, 2014: 1015), como diría don Álvaro, de sentirse deseada y amada. Lo mismo le ocurre a Luisa, que en todo momento nos es presentada como “nova [...] amorosa” (Queirós, 2016: 290). Su naturaleza ardiente y la ausencia de su marido la hacen sucumbir con facilidad ante los galanteos y cortejo de Basilio.

2.2.

Un ménage à trois

Las relaciones del matrimonio Quintanar no consiguen nunca una normalidad conyugal. Así, cuando Ana piensa en su luna de miel con Quintanar, la recuerda como “una excitación inútil, una alarma de los sentidos, un sarcasmo en el fondo” (Alas, 2014: 376). En cuanto a don Víctor, a pesar de empezar el matrimonio con gran entusiasmo, ante la actitud de Anita su pasión se acaba convirtiendo en un cariño paternal, y “había pasado al papel de barba que le sentaba mejor. ¡Oh, y lo que es como un padre se había hecho querer, eso sí!; no podía ella acostarse sin un beso de su marido en la frente” (Alas, 2014: 376–377). La misma Ana piensa al contemplar a su marido: “¡Era su padre! ¡Le quería como a su padre!” (Alas, 2014: 889).

Por el contrario, el matrimonio Carvalho, tres años después de casarse, sigue feliz y viviendo en armonía, pero también disfruta de una vida sexual plena. Apparentemente, Luisa carece de motivos para serle infiel a su marido.

Los pormenores de la relación entre Ana y don Fermín no guardan semejanza con *El primo Basilio*, puesto que carece de un personaje como el Magistral y de las situaciones que este crea. Cuando pasan ocho años desde el enlace, el matrimonio Quintanar vuelve a Vetusta. Después de dos años, Ana pasa a confesarse con don Fermín, día en el que empieza el discurso de la novela. Desde el principio, sus relaciones no son las convencionales entre confesor y dirigida y, mientras que por parte del Magistral toman rápidamente un matiz amoroso, por la de ella, son ambiguas, dando lugar a malentendidos.

El trato de la Regenta con el tenorio de Vetusta empieza dos años antes de comenzar el discurso (“más de dos años hacía que ella lo había conocido...” Alas, 2014: 183), por lo que podríamos suponer que ocurre nada más llegar el matrimonio a Vetusta. Al principio de la novela, Anita ya lleva tiempo pensando en él y fijándose en su cambio de actitud con respecto a ella: “en estos últimos meses, sobre todo desde algunas semanas a esta parte, se mostraba más atrevido... hasta algo imprudente” (Alas, 2014: 183).

La relación de Luisa y Basilio empieza muchos años antes del tiempo del argumento, aunque desconocemos el momento exacto, puesto que por su parentesco se pueden haber conocido desde la infancia. No obstante, sí que sabemos que compartieron un corto romance en su juventud, al contar ella con dieciocho y él con veintisiete años.

En el comienzo del discurso, “havia sete anos que não via o primo Basílio!” (Queirós, 2016: 65) y, desde el momento en el que lee acerca de su regreso a Lisboa en el periódico, Luisa no deja de pensar en él. Por lo tanto, incluso antes de reencontrarse, la imaginación de la protagonista ya está allanando el camino del seductor. Empieza a “pensar, o que teria sucedido se tivesse casado com o primo Basílio” (Queirós, 2016: 17), a compadecerse de que “nunca viajaria decerto; eram pobres; Jorge era caseiro, tão lisboeta!” (Queirós, 2016: 65) y a ansiar “uma outra existência mais poética, mais própria para os episódios do sentimento” (Queirós, 2016: 66).

El temor de Ana aumenta cada vez más, y también su lucha interior, que queda de manifiesto cuando don Víctor invita a don Álvaro al caserón y ella justifica su placer de tener cerca la tentación con la falta de decisión por su parte “al sentir cerca de sí a don Álvaro, segura de que no había peligro, respiraba con delicia [...] además, quien mandaba en casa era su marido, no era ella” (Alas, 2014: 697–698). Ana vive en un continuo conflicto, disfruta de la tentación, pero no quiere caer en ella: “¡Mas renunciar a la tentación misma! Esto era demasiado. La tentación era suya, su único placer. ¡Bastante hacía con no dejarse vencer, pero quería dejarse tentar!” (Alas, 2014: 363).

La lucha interior de Luisa es diferente a la de Ana, puesto que su conquista es mucho más rápida. Al principio, pensaba que “adorava-a, decerto, mas puramente. [...] Seria como uma amizade de irmãos, nada mais [...] Seria um sentimento ideal” (Queirós, 2016: 109). Después, cuando la pasión empieza a vencer su resistencia, “toda a vergonha dos seus desfalecimentos cobardes, sob os beijos de Basílio, veio abraçar-lhe as faces” (Queirós, 2016: 117). El recuerdo de su marido la atormenta, pero no es más fuerte que la seducción de Basilio.

2.3.

Desenlace

El principio del fin en *La Regenta* se ve marcado por la pérdida de interés de Ana por el misticismo; la rendición total de su cuerpo parece cosa hecha para don Álvaro, “porque ella estaba tocada del gusano maldito, del amor de los sentidos; porque ella estaba rendida a don Álvaro, si no de hecho, con el deseo –ésta era la verdad–” (Alas, 2014: 901). Por lo tanto, su conquista solo parece cuestión de tiempo (Vilanova, 2002: 350).

El hecho central de la novela, el adulterio propiamente dicho, se sugiere pero no se detalla y se pierde en el espacio temporal entre el capítulo XXVIII y XXIX. Al final del capítulo XXVIII, se nos da a entender la caída de la Regenta, aunque no importa tanto lo sucedido como la manera de vivirlo del personaje y las consecuencias:

Con aquella fe en sus corazonadas, que era toda su religión,
Álvaro buscó más en lo oscuro... llegó al balcón entornado; lo
abrió...

– ¡Ana!

– ¡Jesús! (Alas, 2014: 1008)

La rendición de Luisa es mucho más rápida y precisa de menos esfuerzos por parte del seductor (que parecen reducirse a mirar de forma lasciva a su prima: “Basílio não tirava os olhos de Luísa” Queirós, 2016: 88, “olhava de lado para Luísa” Queirós, 2016: 93), puesto que casi la totalidad de la conquista se produce en la imaginación de la protagonista.

Podemos suponer que a Basilio le corría prisa conquistar a su prima, debido a su corta estancia en Lisboa. La cuarta vez que se encuentran ya declara sus sentimientos. La resistencia de Luisa se debilita por completo debido a los chismorreos de su vecindario y el miedo que la marcha de Basilio le produce. En *El primo Basilio* el adulterio sí que se alarga en el discurso (técnica conocida como *tempo lento*), puesto que en este caso tiene importancia cómo la protagonista vive su infidelidad y la forma en la que las consecuencias surgen y se precipitan sobre ella:

- Adoro-te!
- Que susto que tive! – suspirou Luísa.
- Tiveste?

Ela não respondeu; ia perdendo a percepção nítida das coisas; sentia-se como adormecer. Balbuciu: – Jesus! Não! Não! – Os seus olhos cerraram-se. (Queirós, 2016: 171)

Mientras don Álvaro y Ana disfrutaban de su amor furtivo, Petra conspiraba con el Magistral, a quien le hacía llegar “todo lo que pasaba: si doña Ana recibía visitas, quién entraba cuando no estaba don Víctor o se quedaba después de salir el amo, etc., etc.” (Alas, 2014: 1020). Solo con ayuda de la criada, impulsada por don Fermín, consigue el marido descubrir las visitas nocturnas del tenorio. A pesar de mostrarse reticente al principio, don Víctor acepta la presión de don Fermín y pide un duelo, hecho que desemboca en su muerte a manos de Mesía.

El reto se produce a finales de diciembre, y lo que podría parecer el final del discurso es solo la causa de los sufrimientos padecidos por Ana en los nueve meses más que se narran (Bobes Naves, 1993: 56). La Regenta sufre una nueva enfermedad, resultado directo de la conmoción sufrida por la muerte de su marido, se ve abandonada por su amante, el Magistral y la sociedad vetustense en general y pierde toda su estabilidad económica.

A diferencia de Ana, el sufrimiento de Luisa empieza antes de que su marido descubriera el adulterio e incluso antes de que este volviera a Lisboa. Las consecuencias de sus actos comienzan cuando Juliana le hace saber que tiene algunas de las cartas que intercambió con Basilio y que está dispuesta a usarlas. Este episodio ocasiona un gran desconsuelo en la protagonista, quien, por primera vez, se plantea en serio cómo el adulterio afectará a su matrimonio y vida posterior.

Cuando no tiene más opciones, renuncia a la poca dignidad que le queda y le pide ayuda a Sebastián, quien no duda en ofrecerle su apoyo y prometerle que él solucionaría el problema recuperando las cartas de la criada, pero su implicación propicia la muerte de Juliana. Estos acontecimientos podrían suponer la recuperación de la normalidad y tranquilidad, pero, “pela manhã,

Luísa não se pôde levantar” (Queirós, 2016: 408). Durante su convalecencia, llega a Lisboa una carta de Basilio, lo que causa que Jorge descubra el adulterio. Tras esta revelación, “sentia idéias insensatas alumiares-lhe bruscamente o cérebro, como relâmpagos numa tormenta – matá-la, sair de casa, abandoná-la, fazer saltar os miolos... [...] amava-a mais desde que a supunha infiel, mas de um outro amor, carnal e perverso” (Queirós, 2016: 418–420).

Jorge no puede simplemente olvidar la infidelidad de su mujer, así que, cuando esta se encuentra mejor, la afrenta en busca de respuesta, y ocasiona de esta forma una recaída fatal. Ante la posibilidad de perderla, el ingeniero decide perdonarla. A pesar de todos los remedios médicos, Luisa no sobrevive.

La muerte de don Víctor parece una consecuencia directa de la actitud de Ana. No obstante, la muerte también es un castigo para Ana, ya que, en la sociedad decimonónica, la mujer no tiene valor por sí sola y depende por completo de su marido. Por otro lado, la responsabilidad del adulterio solamente recae sobre Ana, y don Álvaro y don Fermín continúan tan tranquilos sus respectivas vidas, o, al menos, así le interesa destacar a su autor, mientras que ella acaba siendo merecedora del desprecio de toda la sociedad cuando se queda sola después del escándalo (Bobes Naves, 1993: 75–76).

Ana admite su pecado, está dispuesta a sufrir las consecuencias de sus actos y acepta su situación con resignación. Finalmente, encuentra como única solución a su desconsuelo la vuelta a la religión. Se acerca al mismo confesionario al que tantas veces había acudido para encontrarse con el Magistral. Cuando por fin decide acercarse, el canónigo da “un paso de asesino” (Alas, 2014: 1102), con claras intenciones de estrangularla y, ante el violento recibimiento y fruto del terror, Ana cae sobre el mármol frío de la catedral, desmayada (de Semprún Donahue, 1988: 270–271). No obstante, aún faltaba la culminación de las injurias que se le hace a la infeliz Regenta, la profanación del beso:

Celedonio sintió un deseo miserable, una perversión de la perversión de su lascivia: [...] inclinó el rostro asqueroso sobre el de la Regenta y le besó los labios. Ana volvió a la vida rasgando

las nieblas de un delirio que le causan náuseas. Había creído sentir sobre su boca el vientre viscoso y frío de un sapo. (Alas, 2014: 1103)

Por otra parte, la muerte de Luisa ocasionó gran sufrimiento y pena en su marido y en sus conocidos, sobre todo en el amigo común de estos, Sebastián. No ocurre lo mismo en el caso de Basilio, quien, después de recibir la noticia de su muerte, vuelve a humillar a su prima con sus pensamientos:

Mas em resumo, sempre achara aquela ligação absurda... Porque enfim fossem francos: que tinha ela? [...] a verdade é que não era uma amante chique; andava em tipóias de praça; usava meias de tear; casara com um reles indivíduo de secretaria; vivia numa casinhola, não possuía relações decentes; jogava naturalmente o quino, e andava por casa de sapatos de ouro; não tinha espírito, não tinha toalete... que diabo! Era um trambolho!

– Para um ou dois meses que eu estivesse em Lisboa... – resmungou Basílio com a cabeça baixa. [...]

– De modo que estás sem mulher... [...]

– Que ferro! Podia ter trazido a Alphonsine! (Queirós, 2016: 455–456)

3. Conclusiones

Podemos afirmar que *La Regenta* sigue las decisiones que Ana adopta para conseguir la felicidad: después de su primera enfermedad decide casarse con don Víctor para emanciparse de sus tías; tras la segunda, se ampara en la religión para rehuir la tentación; después de la tercera decide vivir, pero incurre en el adulterio. Recorre todos los caminos que le abre la vida, y todos ellos acaban en fracaso: el matrimonio con desamor, su vida religiosa

es falsa, sus amores adúlteros son descubiertos... En ninguno de los caminos consigue encontrar la felicidad.

Sin embargo, las decisiones de Luisa que la llevan a su fatal desenlace no se justifican en una existencia infeliz e insustancial como la de Ana, sino que se basan en una situación de soledad y aburrimiento circunstancial, que se limitan solo a los meses que su marido está ausente. Pero ella vive este tiempo como un abandono, y Basilio la ayuda en su dramatización: “Quatro semanas! Era uma viuvez!” (Queirós, 2016: 58). Por lo tanto, aparte de sus inclinaciones románticas, no hay más razones para que Luisa incurra en el adulterio, puesto que al final del verano recuperaría a su marido y su felicidad conyugal.

También es interesante constatar las consecuencias del adulterio en cada uno de los integrantes del *ménage à trois* inicial. En *La Regenta*, el Magistral no se ve en nada afectado porque no toma parte directa en el adulterio. Don Álvaro solamente se ve en una situación tensa en el momento del duelo, en el que su vida peligra, pero después huye a Madrid donde con seguridad seguirá con su vida de conquistas donjuanescas. Don Víctor, por su parte, es aparentemente el más perjudicado por las decisiones de su mujer, ya que muere en el duelo en el que intentaba defender su honor. Pero es Ana quien se queda sola, viuda tras la muerte del marido, abandonada por su amante, aborrecida por su hermano mayor del alma y despreciada por la sociedad. Es la única que sufre las consecuencias de sus actos, a pesar de ser asediada por don Álvaro y de ver cómo la sociedad la empujaba al pecado.

En *El primo Basilio*, quien más se ve afectada por las consecuencias de su adulterio también es la protagonista. Luisa, tras un período prolongado de nervios y preocupación, cae enferma y muere. Jorge, más allá de ver roto su hogar, sigue con su trabajo y su vida apoyado por Sebastián y el resto de sus amigos; llorará la muerte de su mujer durante un tiempo, pero se acabará recuperando y posiblemente rehará su vida y se volverá a casar. Por último, Basilio, al igual que don Álvaro, sigue con sus amoríos en París.

Bibliografía

- Alas, L. (2014). *La Regenta*. Barcelona: Castalia. Edición de Gonzalo Sobejano (1ª ed. n 1981).
- Bobes Naves, M. (1993). *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid: Gredos.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Labanyi, J. (2011). *Género y modernización en la novela realista española*. Madrid: Cátedra.
- López Casanova, A. y Alonso, E. (1982). *Poesía y novela. Teoría, método de análisis y práctica textual*. Valencia: Editorial Bello.
- Pardo Bazán, E. (2018). *La mujer española y otros escritos*. Madrid: Cátedra.
- Pozuelo Yvancos, J.M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- Queirós, E. de (2015). *El primo Basilio. Episodio doméstico*. Madrid: Alianza.
- Queirós, E. de (2016). *O primo Basílio*. 2ª edición (1ª ed. en 2010). Porto: Porto Editora.
- Semprún Donahue, M. de (1988). "La doble seducción de *La Regenta*", en F. Durand (ed.). *La Regenta*, 117–133. Madrid: Taurus.
- Taylor Glen, L. (1990). *Leopoldo Alas y Eça de Queiroz: estudio comparativo de "La Regenta", "O crime do padre Amaro" y "O primo Bazilio"*. Pensylvania: UMI, University of Pensylvania.
- Vilanova, A. (2002). "Nueva lectura de *La Regenta* de Clarín" en A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez (eds.). *Leopoldo Alas "Clarín". Actas del Simposio Internacional (Barcelona, abril de 2001)*, 337–363. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar.

EL FONDO TEOLÓGICO DE LA LITERATURA URUGUAYA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. LA ARMONÍA SEGÚN J.E. RODÓ Y H. QUIROGA

Maksymilian Drozdowicz
WSB Universidades, Wrocław

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.17>

Resumen

El presente estudio se inscribe en un proyecto de investigación más amplio dedicado a la búsqueda de huellas teológicas en la literatura rioplatense a partir de la creación del Virreinato de La Plata hasta la época moderna. Descubrimos que en la literatura de los dos autores uruguayos, José Enrique Rodó (1871–1917) y Horacio Quiroga (1878–1937), es posible distinguir posturas cercanas a la visión optimista del mundo a pesar de las amenazas de la civilización de aquellos tiempos y una evocación constante de la religión cristiana como material de estudio, reflexión, pero también contemplación.

Palabras clave: José E. Rodó. Horacio Quiroga. Iglesia católica. Ética. Estética.

1. El optimismo de Rodó

El siglo XX se inicia con la llegada del positivismo, influido por Bergson, Brentano, Husserl y el neotomismo, por Ortega y Gasset. Se nota el nacimiento de las nuevas posiciones contemporáneas: el socialismo, el marxismo y la corriente política de inspiración

cristiana. En Uruguay aparece José E. Rodó, quien con su obra marca el paso del positivismo al neoespiritualismo, y como tal, es con razón denominado organizador de un modo de pensar metafísico en el Río de la Plata. (Fernández Moreno, 1975: 8) Debido a una política agresiva de los Estados Unidos, Rodó opone en su *Ariel* (1900) el progreso de la cultura latinoamericana al materialismo del mundo anglo-sajón. En obras como *Nuestra América* (1903), del argentino Carlos Octavio Bunge, o de *Pueblo enfermo* (1909), del boliviano Alcides Arguedas, se comienza el análisis sistemático de la propia realidad, aunque, en el campo del pensamiento, Hispanoamérica sigue imitando a Europa. (Gómez-Martínez, 2008: 413)

Rodó proclama la adhesión a la fe católica y atribuye el cristianismo como un marco imborrable de la hispanidad. Lo vemos a partir de sus textos, en los que evalúa y actualiza la herencia espiritual de España empapada del catolicismo. (Navascués, 1996: 371) José Enrique Rodó, dirigiéndose a las generaciones jóvenes, en su *Ariel* propone ver su situación en la perspectiva bíblica, argumentando que el cristianismo mismo se caracteriza por una juventud que es la del alma, lo que en suma, equivale a vivir el sueño, la gracia, el candor. El seguimiento a Jesús tiene este encanto peculiar como un aroma amoroso, ya que tras Jesucristo se desprende el aire de boda. (Rodó, 2003: II) El idealismo optimista paradójico de este intelectual une lo ético con lo estético e, interpretando de un modo bastante propio el *kerygma* evangélico, descubre que “virtud [misma] es también un género de arte, un arte divino”. El arte comprometido no es todavía relacionado con la suerte del pobre y oprimido, según los argumentos tardíos de un Freire o un Gutiérrez, sino aún implica un imperativo actante kantiano: la enseñanza de lo bello contiene el bien que se traduce en el deber. La idea de la obligación moral es obvia por sí misma, se hace realidad y la más alta poesía. Aprovechándose de los conceptos de Kant, Rodó ofrece para la humanidad una solución optimista en respetar la ley moral que debería convertirse en una “estética de la conducta”. Entonces, cada hombre intuirá el bien, su objetivo, distinguirá entre lo malo y bueno, bello y feo y lo bello sería fuente de armonía. De Kant viene el estoicismo que no

debe ser una imitación sino más bien inspiración para el espíritu de la ética, resumido en el dicho del famoso filósofo: “Dormía, y soñé que vida era belleza; desperté y advertí que ella es deber [...]”. (Rodó, 2003: IV)

De las palabras rodonianas se desprende el optimismo, la alegría y casi la dicha por haber descubierto una clave sencilla, pero impactante para hacer llegar sus palabras a los corazones de la juventud – el grupo predilecto del docto uruguayo. Él atrae mostrando lo atractivo de sus palabras que es el mismo mensaje evangélico. Y es verdad que ya en la Antigüedad se habían preocupado por acrecentar los valores humanos, perfeccionarse, ejercitarse en la resistencia, el estoicismo y la serenidad. Pero el cristianismo significa un paso más adelante en el perfeccionamiento moral. Dice Rodó que “el ideal cristiano se reconcilia de nuevo con la serena y luminosa alegría de la antigüedad”. (Rodó, 2003: IV) La civilización griega y romana son como gérmenes de los mejores valores para los pueblos circundantes y, por esta misma razón el cristianismo pone cimientos para los valores cada vez más perfectos, como igualdad. El sentido del orden, de la jerarquía y el respetar al genio nace de las civilizaciones clásicas, pero es el cristianismo el que insiste en acabar con el “desdén de los humildes y los débiles”, propio de los aristócratas. Lo antiguo y lo cristiano se sintetiza en una oferta nueva para el porvenir, siendo el resultado de ambos la democracia que –según el autor uruguayo– “habrá triunfado definitivamente”, sobre todo en el gran país del Norte que, sin embargo, empieza a amenazar a los países latinos, por lo cual surgen “las protestas airadas y las amargas melancolías” de los que ven la injusticia disfrazada muchas veces de altruismo. Es necesario, pues, cultivar el arte, ya que su ensueño hace el alma más delicada y hace tal toda la vida, como lo experimentaban las viejas aristocracias de antaño. Estas flores del arte, estas élites selectas orteguianas que son sabedores del arte, pronto pueden marchitarse si, otra vez evocando a Ortega y Gasset y sus masas rebeldes, el ambiente se llenará de “la vulgaridad” y de “las impiedades del tumulto”. (Rodó, 2003: V) El arte requiere, pues la tranquilidad y silencio, apto para la contemplación.

El ensayista uruguayo ve por doquier las “semillas” dispersas del Evangelio, propone este punto de vista teológico *avant la lettre*. Dice que se prefigura el Evangelio en los valores de los pueblos de la Antigüedad, en “la delicadeza de los escitas”, en “la inteligencia a los beocios”, también, en el “desinterés a los fenicios”. (Rodó, 2003: VII) Rodó idea, pues, a su Ariel como respuesta a las urgencias de su tiempo, una forma del “excelso coronamiento” de la obra de la creación y este proceso es una forma de ascender hacia las formas más organizadas, desde lo primitivo hacia lo civilizado, si usar la terminología de Sarmiento. Y estas formas más organizadas, para valer más, deben tener “la llamarada del espíritu”, lo que indudablemente tiene asociaciones pentecostales. Estas formas más organizadas, estos humanos con espíritu elevado ya se convierten en algo sublime: se inspiran noblemente en el pensamiento (y no en el instinto, añadamos), tienen “buen gusto en arte, heroísmo en la acción, delicadeza en las costumbres” que sobrepasan la barbarie y el humo asfixiante de las batallas. Como Fénix de sus cenizas, Ariel sale vencedor, siendo un nuevo Job, que experimentó el estiércol y el anonadamiento pero que resurge con orgullo y ya tiene una vida inmortal. (Rodó, 2003: VIII)

Ariel representa “la parte noble y alada del espíritu”, combina perfectamente “el imperio de la razón y el sentimiento sobre los bajos estímulos de la irracionalidad”, contagia el entusiasmo que debería ser siempre el móvil de cada acción. Con el entusiasmo juvenil debe llenar también la cultura, espiritualizándola, vivificándola y brindándole “la gracia de la inteligencia”, como resume Mariana Alvarado (2003: 157). María Eugenia Vázquez Semadeni, haciendo la relectura del fragmento del capítulo III de *Ariel*: “Yo os ruego que os defendáis, en la milicia de la vida, contra la mutilación de vuestro espíritu por la tiranía de un objetivo único e interesado”, descubre que Rodó en la figura del elfo ofrece un tipo de escudo espiritual “para defenderse del avance del utilitarismo calibanesco”. (Vázquez Semadeni, 2007: 35) Ver la materia, tener los ojos puestos en lo económico, amasar fortuna olvidándose del alto vuelo del espíritu ético – estos son los temas que marcan la reflexión del autor uruguayo. El defender los valores presentes en su ensayo, la juventud latinoamericana, consciente de su “herencia

de raza, una gran tradición étnica” (Rodó, 2003: VI), debe unirse, mantener aquel “vínculo sagrado de América Latina”, pero sin encerrarse, sin construir trincheras que negarían el cosmopolitismo. Ariel es entonces el símbolo de un proyecto político-cultural que acentúa los valores tanto espirituales como religiosos (Vázquez Semadeni, 2007: 36–37)

El pensamiento rodoniano tiene una doble dimensión. Por un lado, supone la existencia de un proyecto utópico llamado la identidad latinoamericana; un ideal que alcanzar construido a base de la cultura sostenida por la historia colonial, la herencia hispánica (la lengua, la religión, las costumbres), cuyo principal elemento es la espiritualidad. Pero de estas realidades no pueden ser conscientes del todo las personas comunes, de poca orientación en la materia, iletradas, por lo cual la intención del ensayista fue acercarse a las élites. La doctrina arielista tiene el carácter positivo, porque no pretende construir la identidad latinoamericana en función de la negación de no ser los Estados Unidos. El mensaje arielista es, por tanto, cauteloso y moderado, llamado más tarde el “Evangelio de la Esperanza”. (Vázquez Semadeni, 2007: 38–39) Tal planteamiento no fue ni suficiente ni consolador para la próxima onda, la marxista, representada por tales autores latinoamericanos como José Carlos Mariátegui y Fernando Díez de Medina, comprometidos con el indigenismo y los grupos populares. Gracias a su postura firmemente antielitista, empieza el ocaso de la atraktividad del arielismo acusado de idealista. (Vázquez Semadeni, 2007: 40) Rodó ha dejado de ser instructor de las juventudes del continente cuando estas entraron en los intereses dispares. El eclecticismo e intelectualismo no fue bien recibido por las generaciones posteriores surgidas del campesinado y la clase media urbana. El ideal rodoniano de unir los extremos no fue posible en los tiempos de la lucha de clases y del ateísmo reinante y de la desconfianza marxista frente a las estructuras opresoras. Esta combinación de ética y estética no resultó trascendente; el panorama intelectual empieza a complicarse. Se olvida de la herencia lingüística, religiosa o espiritual y se empieza a cuestionar la misma identidad del continente. (Vázquez Semadeni, 2007: 45)

2.

La armonía de Quiroga

El bien conocido cuentista uruguayo, Horacio Quiroga, autor del *Decálogo del perfecto cuentista* (1927) admiraba la poesía de Leopoldo Lugones a quien consideraba como maestro y amigo. Arturo García Ramos pone de manifiesto que la obra de Quiroga es multiforme y pasa aproximadamente por tres estadios: el que sigue a Poe (el mundo de horror y del más allá), el fantástico de la selva a lo Kipling (el conocimiento mágico de la naturaleza, su estudio y la lucha contra ella) y el realista a lo Chéjov. (García Ramos, 2010: 73) Además, Maupassant propone la desconfianza ante sí mismo y el miedo al otro. Pero la muerte, la locura y la selva fueron experiencias vitales propias solo de Quiroga, donde lo vivido se impone sobre lo escrito. (García Ramos, 2010: 96) Quiroga en los años bonaerenses empieza a distanciarse de su maestro y prescinde del elemento fantástico en sus relatos y de la perspectiva privilegiada desde afuera, prefiriendo adentrarse más en los sentimientos del individuo, como lo hace en cuentos como “La insolación” y “El alambre de púa”, escritos completamente desde el punto de vista de animales. Gracias a Lugones obtiene el interés por los temas americanos y contemporáneos, introduciendo también nuevos inventos tecnológicos y aprovechando la fantástica europea¹. (Speck, 1976: 425–425) El autor uruguayo se abre a nuevos horizontes que puede expresar a través de su narrativa: imitaciones de crónica, artículos de costumbres, cuentos realistas, cuentos fantásticos, cuentos largos que se aproximan a novelas cortas, o cuentos – casi poemas en prosa. (García Ramos, 2010: 69) Respecto a la actitud quiroguiana frente a las cuestiones religiosas y sus posibles inquietudes éticas, conviene dar el ejemplo de una carta dirigida a Ezequiel Martínez Estrada donde narra su experiencia con los peones del lugar. Ellos le critican cuando él mismo se pone a trabajar con ellos, viendo en este hecho una amenaza de perder la fuente de ingreso:

¹ Speck afirma que Quiroga, igual que Borges, reconocía en Lugones su deuda.

Yo robo, pues, el trabajo a los peones. Yo no tengo derecho a trabajar; ellos son los únicos capacitados. Son profesionales, usufructuadores exclusivos de un dogma. Tan bestias son, que en vez de ver en mí un hermano, se sienten robados. [...]. El único trabajador que lo ama, es el aficionado. Y éste roba a los otros. (Quiroga, 1987: 48)

Reconoce que hay una reivindicación de trabajo justa y, al desobedecer el reclamo popular, el escritor corre el riesgo de perder los lazos amistosos que se están formando a través del trabajo. En este aspecto Quiroga se acerca mucho al anarquista español-paraguayo, enemigo de la propiedad privada, Rafael Barrett (1876–1910)².

El narrador de Quiroga, igual que su *alter ego*, siente no poseer una fe profunda. En el cuento “Pasado amor”, de 1929, leemos sobre la desesperación de Morán que prevé su muerte cercana, sin consuelo: “Deseó, ofreció, confió su vida trunca a una felicidad redentora: La religión, más fuerte que un grande y puro amor, se lo había negado”, por lo tanto, también la tumba misma también aparece como muerta, “fiel y fatal como la religión”. Su destino, tantas veces invocado y que sigue la pista lugonesiana, parece sin embargo fatal, también frente a “una invencible Divinidad”. (Quiroga, 1987: 51) Se desprende de esta parte la tristeza, desconfianza y el sentido crítico, cuando la divinidad, en vez de ser portadora de la dicha, se convierte en algo temible, tal vez en un *tremendum et fascinosum* de Rudolf Otto. Ezequiel Martínez Estrada reconoce la condición de fugitivo de la vida en Quiroga, oculto en la selva, sin biblioteca, vestido y sintiéndose pobre, “con ropas y calzado de pobre, remendadas por él muchas veces, intoxicándose con tabaco ordinario” (Quiroga, 1987: 53), no se convierte en anacoreta porque le faltan fuerzas y motivaciones para ello. Quiroga se sentía rico, al estar unido a la naturaleza, “en posesión de bienes que le pertenecían por derecho natural, y tenía muy clara conciencia de ello”, luchando para alcanzar una postura estoica, la proclamada más tarde por Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* – la

² Sobre la importancia de la figura de Rafael Barrett para las letras paraguayas véase Drozdowicz (2013).

impasibilidad frente a las alegrías y penurias. Como agnóstico, pretendía, sin embargo, vivir un ideal de asceta. Sus críticos expresan su tranquilidad por haber logrado algo de lo recomendado por Jesús: “En este sentido también era un asceta de la vida (como fue un misionero y un mártir). A su modo, cumplió el precepto evangélico de no dar al César lo que es de Dios”. (Quiroga, 1987: 53) Quiroga encarna la fatalidad de la tragedia antigua al quedarse pendiente de la implacable lógica de la naturaleza, “nunca satisfecha de sacrificios crueles y de sangre”, aproximándose casi a los dioses aztecas, como observa Luis Emilio Soto. Sus personajes quedan bloqueados por el bosque, se defienden y mueren sin escuchar las voces de socorro. (Quiroga, 1987: 54)

La selva, la región alejada de la civilización, no es propicia para el adoctrinamiento. Los personajes viven allá según sus costumbres y solo intuyen la ética, sin ser interrogados o molestados por ello. Alguna vez puede ocurrir la visita de un pastor de almas. En el cuento “Europa y América”, que forma parte de *Cuentos no recopilados en libro* (1899–1935), el cura italiano de familia española Salvador Pedro, llega a Dolores inocente e ingenuo y, sintiéndose en pleno derecho de hablar, corrige y amonesta a los habitantes de la casa, aunque él mismo “se sabía ignorante”, pero creyendo firmemente “en la misión de su sotana negra” (Quiroga, 1997: 264). El dueño, después de haber escuchado pacientemente las palabras del cura, le replica a quemarropa:

– Bueno, ahora hablo yo. Vea, señor: aquí en América, sobre todo en mi casa, sobre todo yo, uno hace justamente aquello que tiene ganas de hacer, y nos parece siempre de la más mala educación dar consejos cuando no se nos pide, como el señor cura ha tenido el mal gusto de hacerlo. Por gracia de Dios, que está en mí, aunque usted no crea, sé desde hace muchos años lo que debo hacer, aunque lo haga mal [...]. (Quiroga 1987: 265)

Este desencuentro pastoral, muy llamativo, expresa que las palabras de afuera no se acomodan a la cruda realidad misionera. La superioridad del dueño proviene, pues de una moral que no quiere sentirse inferior a la doctrina oficial. La misma actitud la

observamos entre los campesinos de Itapé de *Hijo de hombre*, de Augusto Roa Bastos.

Quiroga retirado y olvidado desarrolla los valores como la trabajosidad o el aguante. Siendo mal comerciante (casi todas sus empresas económicas como el cultivo de yerba mate, la producción del licor de naranjas, etc. fracasaron), como escritor muestra mucha sensibilidad y vitalidad. En opinión de sus peones era “un hombre extremadamente sobrio y trabajador” (Rodríguez, 1975: 32). Luchando contra las adversidades logra forjar en sí mismo una personalidad sólida, “Quiroga ama y conoce la naturaleza como por un desafío hecho contra sí mismo” – dirá Noé Jitrik. (Rodríguez, 1975: 34) La convivencia constante con el paisaje produce en él un goce espiritual innegable e inmenso. Antonio Hernán Rodríguez no intenta llamar esta experiencia “mística”, porque es demasiado fácil caer en la tentación en este aspecto. Más bien su modo de vivir linda “en ocasiones con una profunda serenidad de alma” (Rodríguez, 1975: 34), que todavía no equivale al estado de la santidad, imprescindible para místicos.

¿Se sentía Quiroga fugitivo y exiliado en su casita de Misiones? Rodríguez demuestra que al contrario, no cabe duda de que en “la ciudad se sentía Quiroga un desterrado, y precisamente allí, en el Hospital de Clínicas, más que nunca”, cuando se curaba de cáncer de próstata, porque fue un destierro de su “mundo ideal en el que llegó a ser feliz, o por lo menos de una tierra trabajada por sus propias manos – por sobre todas las miserias humanas” (Rodríguez, 1975: 52). Paradójicamente, es ahí donde le consideraban “perdido”, pero donde, en Misiones, igual que Rimbaud o Darío en sus patrias respectivas, se creó una leyenda vital en términos estéticos –como dice Álvaro Salvador–, y logró convertir “la vida en poesía”. (Quiroga, 2010: 14–15) Este crítico considera como clave de su lógica el “esteticismo moral”, que se fundamenta en cierta dosis del formalismo kantiano, pero también en obedecer a la concepción romántica propia del luteranismo, que combinaría la voluntad de la naturaleza de Schopenhauer con la voluntad de poder y de superarse de Nietzsche (Quiroga, 2010: 15, nota 8).

En 1906, Horacio Quiroga escribe a José María Fernández Saldaña, de Buenos Aires, que se siente feliz por no compartir

polémicas, por no tener el contacto con la religión porque prefiere la libertad, mientras que en la metrópoli „[h]e leído que por ahí andan de lós religiosos”. (Quiroga, 2010: 221) La selva, pues, ofrece el aislamiento, trae la paz si uno la busca. A veces la felicidad consiste en vivir con conciencia tranquila, sin grandes pretensiones, resumida por ejemplo en las palabras del cuentista dirigidas a José María Fernández Saldaña a finales de septiembre de 1909: “Confío como en Mahoma en el matrimonio y la vida en Misiones. Con mi mujer, tal como la quiero y me entiende, y con unos cuantos pellejos de víbora a romper por ahí, la cosa va”. (Quiroga, 2010: 260) Si no hubiéramos conocido el trágico desenlace de la vida familiar misionera de Quiroga (el suicidio de su esposa incluido), parecería que tenemos un cuadro casi sacado de “La vida retirada” de un Fray Luis de León sudamericano. Al leer la obra *Brand*, de Ibsen, el cuentista confiesa a Martínez Estrada, en 1936, un año antes de su muerte, echar de menos el ideal de Jesús: “Y oiga usted un secreto: yo, con más suerte, debí haber nacido así. Lo siento en mi profundo interior” (Quiroga, 2010: 586) La situación de este escritor es, por tanto, parecida, a la de Simone Weil, de la que se ha dicho que “permaneció en el umbral de la Iglesia”.

3. Conclusión

Releyendo la obra de estos dos personajes de la primera mitad del siglo XX, José Enrique Rodó y Horacio Quiroga, descubrimos que ambos pertenecen a la época cuando todavía importaba la religión como punto de referencia. Rodó reinterpreta la Biblia, y sobre todo el mensaje evangélico de Jesús, para difundir el optimismo que tanto faltaba en el continente sumido en el terror, y Quiroga ofrece la huida como respuesta a la realidad que acosa, para poder encontrar las respuestas vitales. Alejándose mucho, el cuentista y el ensayista, sin darse cuenta, rozan con el optimismo paradójico al lanzar la idea del arte que libera; el arte que equivale a *ethos*.

Bibliografía

- Aínsa, F. (1986). *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*. Madrid: Editorial Gredos.
- Alvarado, M. (2003). “Rodó y su Ariel. El Ariel de Rodó”, *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*, 20, 155–173, [en línea] <http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/228/alvaradoCuyo20.pdf> [13.05.2018].
- Drozdowicz, M. (2013). *Anarquistas y esclavos. Reminiscencias barrettianas en la literatura paraguaya (1940–1990)*. Ostrava: Filozofická fakulta OU.
- Dussel, E. (1992). *Historia de la Iglesia en América Latina: medio milenio de coloniaje y liberación (1492–1992)*. Madrid: Mundo Negro-Esquila Misional, [en línea] <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20120215100901/iglesia.pdf>> [13.12.2016].
- Elbanowski, A. (2013). *Świadectwa, metafory, fabulacje: współczesna literatura Ameryki Łacińskiej*. Warszawa: CESLA.
- Fernández Moreno, C. (1975). “¿El más grande metafísico del Plata?”. *Revista de la Universidad de México*, 10, 1–12.
- García Ramos, A. (2010). *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid: Editorial La Mirada Malva.
- Gómez-Martínez, J.L. (2008). “Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX”, en L.I. Madrigal (coord.). *Historia de la literatura hispanoamericana. T. II. Del neoclasicismo al modernismo*, 399–415. Madrid: Cátedra.
- Martínez, E. (2010). “Prólogo. Quiroga y el terror a la intimidad”, en H. Quiroga, *Quiroga íntimo. Diario de viaje a París*, 9–51. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Navascués, J. de (1996). “Imagen de Iglesia en la literatura en la literatura hispanoamericana contemporánea”, en J.-I. Saranyana et al. (eds.). *¿Qué es la historia de la Iglesia? XVI Simposio Internacional de Teología*, 367–384. Pamplona: Ed. Universidad de Navarra – EUNSA.
- Quiroga, H. (1987). *Quiroga por Horacio*. Montevideo: Departamento de Producción Gráfica y Audiovisual – MEC.
- Quiroga, H. (1997). *Cuentos completos II*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Quiroga, H. (2010). *Quiroga íntimo. Diario de viaje a París*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma.
- Rodó, J.E. (2003). *Ariel*, [en línea] <www.biblioteca.org.ar/libros/70738.pdf> [29.10.2017].
- Rodríguez, A.H. (1975). *El mundo ideal de Horacio Quiroga. Y cartas inéditas de Quiroga a Isidoro Escalera*. Posadas: Centro de Investigación Científica-Cultural – Instituto Superior del Profesorado “Antonio Ruiz de Montoya”.
- Speck, P. (1976). “*Las fuerzas extrañas*, Leopoldo Lugones y las raíces de la literatura fantástica en el Río de la Plata”, *Revista Iberoamericana*, 42.96, 411–426.
- Vázquez Semadeni, M.E. (2007). “Ariel y la pregunta por la identidad latinoamericana”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, 45, 31–58 [en línea] <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64011417003>> [15.05.2018].

NUEVOS VARSOVIANOS, NUEVOS MADRILEÑOS. VISIONES LITERARIAS DE LOS ‘EXILIADOS’ EN LA VARSOVIA Y EL MADRID DE POSGUERRA: EL CASO DE ZŁY DE LEOPOLD TYRMAND Y *LA COLMENA* DE CAMILO JOSÉ CELA

Maria Rombel-Kuśmierska

Universidad de Varsovia

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.18>

Resumen

El artículo tiene por objetivo identificar las similitudes y diferencias en el tratamiento de los nuevos varsovianos y nuevos madrileños en las novelas *Zły* de Leopold Tyrmand y *La colmena* de Camilo José Cela. Estas novelas fueron escritas en unos contextos paralelos: tras la segunda guerra mundial y la guerra civil española, en el ámbito del régimen ‘comunista’ polaco y del Estado franquista, respectivamente. El análisis presta una especial atención a la distribución espacial de los nuevos varsovianos y nuevos madrileños –es decir, los personajes ‘exiliados’ en la Varsovia y el Madrid de posguerra– dentro de ambos cuerpos novelescos, incluyendo cuestiones de identidad, e intenta verificar el grado de veracidad representado por sendas novelas.

Palabras clave: exiliado, Varsovia, Madrid, novela, posguerra.

El objeto del artículo es un estudio comparativo de las novelas *Zły* de Leopold Tyrmand¹ y *La colmena* de Camilo José Cela. El análisis yuxtapone las visiones literarias de los nuevos varsovianos y nuevos madrileños en la Varsovia y el Madrid de posguerra incluidas en estas dos obras, prestando una especial atención a los llegados a ambas capitales tras la segunda guerra mundial y la guerra civil española, respectivamente. Sin embargo, las expresiones ‘nuevos varsovianos’ y ‘nuevos madrileños’ se refieren a todos los personajes ‘exiliados’ en la Varsovia y el Madrid de posguerra, tanto a causa de ambas contiendas como por motivos políticos, económicos y sociales. Mi objetivo es el de trazar las similitudes y diferencias en el tratamiento de los personajes mencionados en las dos novelas.

En primer lugar, me gustaría describir brevemente las novelas analizadas y explicar por qué merece la pena yuxtaponerlas². *Zły* y *La colmena* difieren en muchos aspectos. Entre otros, tienen diferentes volúmenes (*La colmena* es mucho más corta que *Zły*) y la procedencia de sus autores es distinta (Tyrmand fue un varsoviano y Cela, un gallego conocedor de Madrid). Las une, sin embargo, una serie de analogías: por ejemplo, el tiempo de la primera edición (eso es, 1955 y 1951, respectivamente), unos contextos paralelos de posguerra en los que fueron escritas (es decir, el ámbito del régimen ‘comunista’ polaco tras la segunda guerra mundial y del Estado franquista tras la guerra civil española)³ y la temática que abordan (ambas novelas pueden considerarse como urbanas, puesto que se dedican a ciudades y, más precisamente, a dos capitales europeas, una socialista y otra franquista, que en la etapa histórica dada comparten unas similitudes).

El punto de partida para mis reflexiones son unos conceptos teóricos de la sociología urbana relativos al espacio urbano y a la

¹ El original polaco de la novela se publicó en varias ediciones, entre otros: Tyrmand, L. (1955/1990). *Zły*. Warszawa: Czytelnik.

² Ya he señalado esta cuestión –evocando los argumentos dados a continuación– en otros artículos (véanse Rombel, 2019a; *id.*, 2019b; Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta).

³ La acción de *Zły* se desarrolla en el año 1954 y la de *La colmena*, en 1942.

identidad del lugar. Según los supuestos hechos por Aleksander Wallis (1977, 1979, 1990), la ciudad constituye un sistema compuesto de dos subsistemas fuertemente relacionados entre sí: el urbanístico y el social, es decir, la materia arquitectónico-urbanística junto con los espacios exteriores y los habitantes. Entonces, siguiendo este modo de pensar, cabe constatar que la ciudad debería ser investigada desde el punto de vista tanto urbanístico como social. Además, si el tejido urbanístico es, entre otros, capaz de determinar y modificar la identidad del tejido social, el tejido social puede, a su vez, determinar y modificar la identidad del tejido urbanístico.

Antes de pasar al análisis, que empieza con *Zły*, debo precisar que todos los fragmentos de esta novela citados en el artículo provienen de su traducción española. No obstante, los nombres propios evocados en *Zły* se emplean aquí en polaco, puesto que el libro fue traducido al español indirectamente del inglés. La novela muestra a los nuevos varsovianos, es decir, personajes cuya procedencia no varsovia no deja ninguna duda, como llegados a Varsovia en la época de la ‘primera posguerra’, eso es, aproximadamente la primera década después del conflicto, algunos tal vez en consecuencia de movimientos humanos forzados por la contienda. De hecho, según asegura Błażej Brzostek (Furdyna y Rodzik, 2014), fue paradójicamente la Varsovia de aquella época estalinista la que permaneció administrativamente abierta, facilitando la acogida de nuevas oleadas migratorias llegadas desde el exterior⁴. Sin embargo, entre todos los personajes descritos por Tyrmand estos ‘exiliados’ constituyen tan solo un grupo reducido (véase Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta). El grupo se compone, entre otros, de personajes tales como Walerek y su compañero (conocido como ‘Piaś Kołodziej’), dos obreros

⁴ La estructura poblacional de la Varsovia de posguerra sufrió cambios muy radicales y sin precedencia, algunos de ellos planificados por el Estado ‘comunista’, puesto que en consecuencia de la segunda guerra mundial la ciudad perdió más de una mitad de su población. Así, la capital polaca se encontró al borde de una catástrofe demográfica y tras la guerra recibió considerables flujos migratorios de nuevos ciudadanos, venidos sobre todo de las provincias.

de construcción; Hawajka, una cantinera venida de Mogielnica, es decir, las provincias polacas; Jussuf Ali Chassar, un egipcio que al parecer permanece provisionalmente en Varsovia; o Paciuk, un mecánico y aparente oriundo de las antiguas tierras orientales de Polonia, puesto que habla con un acento cantarín del este. También Skurczyk, un cobrador de Kobyłka –una localidad ubicada en las afueras de Varsovia– que trabaja en la capital, puede ser tratado como nuevo vecino varsoviano. Entonces, pese a todos los ‘hechos duros’, Tyrmand está marginando a los nuevos varsovianos y la Varsovia de *Zły* se convierte en una ciudad socialmente muy autóctona (cf. Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta).

Una parte considerable de los nuevos varsovianos era gente de proveniencia rural, que generalmente tenía un nivel educativo y cultural relativamente bajo. Además, su actitud hacia la ciudad era más bien instrumental y entraron en un conflicto permanente con la población autóctona, cuyo tratamiento del espacio urbano solía ser, en cambio, emocional. Esto atribuye a la Varsovia de posguerra un carácter más bien del ‘campo de conflictos’, del Viejo Oeste o de la ‘tierra de nadie’, que de la ‘ágora urbana’ (cf. Rybicka, 2006/2012: 476–477; véanse también Rombel, 2019a; Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta)⁵. En este aspecto *Zły* describe a estos nuevos vecinos no solo de forma verosímil, sino también corresponde a los hechos objetivos, si no tomar en cuenta unas exageraciones que le ayudan a Tyrmand a mejor articular su mensaje. Así, la imagen de los ‘exiliados’ en la Varsovia de posguerra pintada por el autor en la mayoría de los casos sí es negativa. Por ejemplo, el granuja Szaja le llama a Walerek como ‘hombre del campo’, desnudando de forma despiadada la proveniencia de los dos obreros, que de cierto modo condiciona su torpeza, falta de buenos modales e inclinación hacia comportamientos primitivos y ordinarios, como el arrojar de argamasa a transeúntes:

5 Hasta ahora los nuevos varsovianos suelen ser percibidos como los que ‘le quitan el alma a la ciudad’.

Dos jóvenes embutidos en sus sucios monos de trabajo, con las gorras echadas hacia atrás, de manera que sus claros cabellos formaban una especie de aureola en torno a su cabeza, se encontraban en un andamiaje a la altura del segundo piso de una casa en construcción, en la calle Wspólna [es decir, Wspólna]. Veíase claramente que los dos se habían animado un poco ingiriendo cierta cantidad de *vodka* con su desayuno.

– Asómate, Wally [es decir, Walerek]. Mira lo que viene por ahí – dijo uno dirigiéndose a su compañero al tiempo que tendía la vista por entre los andamiajes.

El otro obedeció, arrojando acto seguido un puñado de argamasa a la calle. Ésta vino a caer a los pies de una mujer de mediana edad que pasaba en aquel momento cerca del edificio, salpicando sus piernas.

– ¡Estúpidos! – gritó la mujer levantando la vista.

Tras lo cual, como corresponde a una buena comadre de Varsovia, dijo cuanto se le vino a la cabeza acerca de los autores de la travesura, quienes, pretendiendo hallarse muy ocupados con su trabajo, moríanse de risa. Después de secarse las piernas con un periódico, la mujer continuó su camino, sin dejar de mascullar fuertes palabras (Tyrmand, 1955/1962: 209).

La mujer, una de las víctimas de las burlas primitivas de estos nuevos varsovianos, constituye –como una varsoviana autóctona– exactamente todo su contrario: civilización y cultura de los viejos varsovianos se ven confrontados con grosería y primitivismo de los nuevos vecinos de la capital, quienes están bien dispuestos a combatir cada reprimenda con agresión y violencia. Otro ejemplo es el de Skurczyk, un cobrador ordinario y deslenguado, yuxtapuesto en su calidad de elemento ajeno a Genek Śmigło, un conductor de autobús culto, en su calidad de personaje genuinamente varsoviano. Skurczyk, un ignorante inculto y tosco, por norma general engaña y molesta a los pasajeros, pero no se atreve a meter con gamberros varsovianos, que le paralizan de temor y dejan al descubierto su cobardía. Hawajka, novia del reportero Kuba Wirus, es una típica provinciana, hermosa y encantadora:

a la muchacha no le falta perspicacia, pero sí le faltan modales (entre otros, los de gran ciudad).

Los personajes mencionados normalmente se vinculan –por trabajo, vivienda o estancia de cualquier tipo– a espacios marcados peyorativamente, aunque frecuentemente se mueven también por unos neutrales o positivos. Hawajka trabaja en el bar ‘Słodycz’, situado en la esquina de las calles Krochmalna y Żelazna, una miserable madriguera llena de individuos sospechosos, pero se mueve también, entre otros junto con Kuba, por lugares neutrales, tales como la calle Krakowskie Przedmieście y otros lugares centrales de valoración positiva o neutral; el señor Chassar habla con el chanchullero Jerzy Meteor en lugares neutrales, como la cafetería ‘Lajkonik’, ubicada al lado de la plaza Trzech Krzyży; también Walerek y su compañero trabajan en los andamios de la calle Wspólna, eso es, en el pleno centro de la ciudad, que convierten en el teatro de sus travesuras groseras. Asimismo, los nuevos varsovianos habitualmente están relacionados, sea de forma directa o indirecta, con los bajos fondos varsovianos de criminales y gamberros. Por ejemplo, el señor Chassar provee mercancías a Meteor; Paciuk es asistente de Albert Wilga, un ingeniero conectado con los bajos fondos y propietario de un garaje en apariencia, pero una lavandería de dinero en realidad; Walerek y su compañero, a su vez, son reclutados por Szaja a la guardia gamberra de Filip Merynos, director de una cooperativa y verdadero jefe del mundo criminal varsoviano. De hecho, el gamberrismo es mostrado en *Zły* como fenómeno llegado ‘desde fuera’, es decir, traído por los nuevos varsovianos: “Maymont [sic!] solía ser un distrito tranquilo. – ¿Tranquilo? Sería tiempo atrás. Porque, sin ir más lejos, la última semana fue visitado ocho veces por las ambulancias” (Tyrmant, 1955/1962: 50–51)⁶. En este sentido, los nuevos varsovianos descritos en *Zły* modifican las características lugareñas de una serie de espacios urbanos, atribuyéndoles sentidos y valores nega-

⁶ La traducción española citada contiene una omisión, en este caso importante, respecto al original polaco, puesto que se eliminó en ella la información sobre la procedencia ajena de los que devastan el barrio mencionado (llamado ‘Marymont’).

tivos, y alternando su identidad. Las descripciones de los nuevos varsovianos hechas por Tyrmand son en su conjunto verosímiles, pero no completamente fieles a la denominada realidad ‘objetiva’, y le sirven al escritor para pintar su propia visión literaria de la Varsovia de aquel entonces.

Aunque *La colmena* contiene más ‘exiliados’ que *Zły*, hay que tener en consideración que conjuntamente por sus páginas ‘desfilan’ muchos más personajes. Según el propio Cela (véase *id.*, 1951/2016: 14), los habría ciento sesenta, pero Caballero Bonald “recuenta doscientos noventa y seis personajes imaginarios y cincuenta personajes reales; en total, trescientos cuarenta y seis” (Pousa, 2011; cf. Caballero Bonald, 1957/2016: 485–511). Por consiguiente, los nuevos madrileños mostrados en la novela, es decir, personajes cuya procedencia no madrileña es evidente, realmente componen un grupo relativamente limitado (véase Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta). No obstante, a diferencia de lo que sucede en *Zły*, casi todos de estos personajes son gentes que llegaron al Madrid de preguerra (en el amplio sentido de la palabra) y tan solo un personaje es descrito de forma explícita como llegado a la ciudad inmediatamente después y en consecuencia directa de la guerra civil española. El grupo está compuesto, entre otros, de los personajes tales como: Pepe, un viejo camarero del café ‘La Delicia’, que llegó a Madrid “cuarenta o cuarenta y cinco años atrás” (Cela, 1951/2016: 39); Elvirita, una antigua prostituta maltratada por la vida desde su infancia, cuya procedencia patológica le forzó a pasar un tiempo vagando por las provincias; Consorcio López, encargado del café de doña Rosa, quien se fue a Madrid para evitar el matrimonio con la madre de sus dos hijos-gemelos; don Ramón, quien llegó a Madrid cuando era niño, a principios del siglo, y es un pobre hecho rico; una pareja homosexual de Julián Suárez Sobrón, alias ‘la Fotógrafa’, y José Giménez Figueras, alias ‘el Astilla’; Sonsoles, mujer de Seoane, quien trabaja como tocador del violín en el café de doña Rosa; Ventura Aguado Sans, “un opositor a notaría” (*ibid.*: 162); Julio García Morrázo, un guardia que llegó a Madrid justamente en consecuencia de la guerra civil española; Petrita, una criada en la casa del matrimonio González; Trinidad, alias ‘Uruguaya’, una

prostituta venida de Buenos Aires; o Dorita, una planchadora en la casa de doña Jesusa, perdida por un seminarista de su pueblo. De hecho, según constata Valenzuela Rubio (2010: 52), el grado de destrucciones que Madrid sufrió durante la guerra civil española contrarrestó la inmigración a la ciudad para unos lustros, a pesar de la actitud imperialista hacia la ciudad adoptada por el franquismo y la exaltación de su ‘capitalidad’:

En términos absolutos, la inmigración a Madrid presenta un perfil ascendente durante los primeros treinta años del siglo para luego experimentar un profundo bache entre 1930 y 1955, ubicándose las cifras más bajas de todo el siglo entre 1946 y 1950, coincidiendo con los años más duros en lo económico y en lo político del régimen franquista.

Estos datos podrían explicar no solo por qué Cela describe en su novela relativamente pocos nuevos vecinos madrileños, sino también por qué meramente uno de ellos se muestra como un ‘exiliado’ sobreviviente de la guerra⁷. Aun así, el Madrid de *La colmena* aparentemente no ha de ser ni una ciudad socialmente autóctona, ni una socialmente forastera, puesto que el enfoque de Cela es distinto (cf. Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta). A diferencia de Tyrmand, el escritor no contrasta a los nuevos madrileños con los viejos madrileños, sino que presenta a la población madrileña en su totalidad, pintando una visión amarga de lo que el mismo describe como “un torrente, o una colmena, de gentes que a veces son felices, y a veces, no” (Cela, 1951/2016: 14).

Madrid es mostrado en *La colmena* como un semillero de todos los males, vicios y problemas, una ciudad que provoca la degradación moral, un organismo urbano vivo, donde dinero,

⁷ Sin embargo, como también demuestran los datos estadísticos (véase Montoliú, 2005: 225), a pesar de la disminución del número de inmigrantes a Madrid en el período mencionado, fue precisamente en 1942 cuando la ciudad empezó nuevamente a aumentar su población, lo que en la novela aparentemente no tiene resonancia alguna.

hambre y sexo constituyen fuerzas determinantes en la vida de los habitantes que “bullen –no corren– por sus páginas”, un ‘sepulcro’, una ‘cucaña’, una ‘colmena’, para citar otra vez al propio Cela (1951/2016: 14, 306; cf. Rombel, 2019b; Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta). Tal y como observa del Moral (*ibid.*: 148–149), la mayoría de los “personajes de La colmena [sic!] están sometidos al espacio a que pertenecen”, es decir, ‘encasillados’, inscritos de forma definitiva en unos espacios de los que prácticamente no se mueven, lo que conceptualmente convierte Madrid en un panal. Según constata el investigador (Moral, 1991/1998: 148–149), Cela emplea en la novela una serie de denominaciones, tales como ‘celda’, para referirse a varios espacios en los que permanecen estos personajes-abejas. Por ejemplo, Pepe y Elvira parecen inseparablemente vinculados al café de doña Rosa, ubicada en la parte superior de la calle Fuencarral –la segunda funciona allí “ya casi como un mueble más” (Cela, 1951/2016: 142)–; don Ramón tiene su ‘celda’ en la calle de San Bernardo, donde se sitúa su panadería y su cafetería preferida, en la que suele jugar a las cartas; la ‘casilla’ más importante de la Fotógrafa y del Astilla son los sótanos de la Dirección General de Seguridad, donde permanecen encarcelados; Seoane y Sonsoles viven “en un sótano de la calle de Ruiz, húmedo y malsano, por el que pagan quince duros” (*ibid.*: 160); Ventura Aguado Sans frecuenta la casa de doña Celia Vecino “en la calle de Santa Engracia, a la izquierda, cerca ya de la plaza de Chamberí” (*ibid.*: 173), donde queda secretamente con su novia, Julita Moisés Leclerc; Julio García Morrázo suele quedar con su novia, Petrita, en “los solares de la plaza de toros, incómodo refugio de las parejas pobres y llenas de conformidad” (*ibid.*: 222), paraíso nocturno de los pobres amantes madrileños; y Dorita trabaja en la casa de doña Jesusa, en la calle de Montesa. Lo que importa es que la novela trata igualmente a todos los personajes, independientemente de su estatus de nuevo o viejo habitante: diferentes vicios, según el caso, son atribuidos así tanto a los habitantes autóctonos como a los nuevos vecinos.

A diferencia del caso de *Zły*, los personajes ‘exiliados’ en el Madrid descrito en *La colmena* no modifican las características lugareñas de los espacios madrileños, sino que más bien ellos mismos

se dejan determinar e influenciar por los espacios en los que viven y funcionan. Por ejemplo, Pepe está claramente afectado por el café de doña Rosa y la propia dueña: es un hombre temeroso, quien aparentemente guarda una cierta aversión, aunque poco articulada en voz alta, hacia los ricos desalmados e insensibles; Sonsoles, a su vez, se casó con un madrileño, porque “creyó que en Madrid se ataban los perros con longanizas”, pero “[a] la pobre, Madrid no le prueba” y “a pesar de no ser vieja aún, está ya hecha una ruina” (Cela, 1951/2016: 160); y Ventura Aguado Sans “lleva ya siete años, sin contar los de la guerra, presentándose a notarías sin éxito alguno” (*ibid.*: 162), ya que lo que le interesa verdaderamente son mujeres. De hecho, en varios casos el ambiente en que vive y funciona uno u otro personaje explica su comportamiento y resume con eficacia no solo su fondo social, sino su condición ampliamente entendida. Las descripciones de los nuevos madrileños hechas por Cela son, como en el caso de *Zły*, en su conjunto verosímiles, pero tampoco fieles a la denominada realidad ‘objetiva’, y también le sirven al escritor para pintar su propia visión literaria del Madrid de la época del primer franquismo, aunque su enfoque difiere completamente del de Tyrmand.

Para concluir, me gustaría hacer unas observaciones. Las visiones de los nuevos varsovianos y nuevos madrileños en *Zły* y *La colmena* están sometidas, respectivamente, a las visiones de ambas ciudades creadas por Tyrmand y Cela, alejándose de la realidad denominada ‘objetiva’. Tyrmand está marginando a los nuevos varsovianos, negando su fuerte presencia en la Varsovia de posguerra. El escritor los contrasta fuertemente con los habitantes autóctonos, puesto que les atribuye a los primeros unas cualidades muy peyorativas, mientras que los segundos son mostrados frecuentemente de forma muy positiva. Así, *Zły* mantiene la continuidad entre la sociedad varsoviana de preguerra y la de posguerra, contribuyendo a recrear y consolidar el *genius loci* varsoviano junto con la identidad local, seriamente dañados por la contienda (*cf.* Rombel, 2019a; *id.*, 2019b; Rombel-Kuśmierska, en preparación para imprenta). Cela, en cambio, reconoce la presencia de los nuevos madrileños en el Madrid de posguerra, pero no los contrasta con sus viejos habitantes. Ambos grupos forman parte

íntegra de la ciudad y el escritor le atribuye rasgos peyorativos al conjunto de la población madrileña. Sin embargo, la sociedad madrileña descrita por el autor no se asemeja ni a la de preguerra, ni estrictamente a la de posguerra: así, *La colmena* se distancia tanto del presente como del pasado, rompiendo la continuidad social madrileña (cf. *ibid.*).

Bibliografía

- Caballero Bonald, J.M. (1957/2016). “Censo de personajes”, en C.J. Cela, *La colmena*, 485–511. Barcelona: Penguin Random House, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Cela, C.J. (1951/2016). *La colmena*. Barcelona: Penguin Random House, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Furdyna, M. y Rodzik, M. (2014). “Tyrmand był niesłuchanie uprzywilejowany” (conversación con dr hab. B. Brzostek), *Teologia polityczna co miesiąc*, 5/6, 24–31.
- Montoliú, P. (2005). *Madrid en la posguerra. 1939–1946. Los años de la represión*. Madrid: Sílex.
- Moral, R. del (1991/1998). *Madrid en la novela (1939–1975)*. Madrid: Calibán, Universidad Complutense de Madrid.
- Pousa, L. (2011). “La colmena”, *Farrapos de Gaita* (blog), *La Voz de Galicia*, [en línea], <<http://blogs.lavozdeg Galicia.es/luispousa/2011/03/07/la-colmena/>> [27.11.2018].
- Rombel, M. (2019a). “«Centryczność» Warszawy i Madrytu w powieściach Zły Leopolda Tyrmanda i *Ul* Camilo José Celi. Kontakty czy kontrasty?”, en A. Stolarczyk-Gembiak, M. Trojszczak y M. Woźnicka (eds.), *Zbliżenia 5: Językoznawstwo – Literaturoznawstwo – Translatologia*, 231–242. Konin: Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Koninie.
- Rombel, M. (2019b). “Literackie obrazy socjalistycznej Warszawy i frankistowskiego Madrytu w perspektywie geopoetyki i komparatystyki. Przykład powieści Zły Leopolda Tyrmanda i *Ul* Camilo José Celi”, *Tematy i Konteksty*, 9 (14), 372–390 (DOI: 10.15584/tik.2019.23).

- Rombel-Kuśmierska, M. (en preparación para imprenta). "Powieści *Zły* Leopolda Tyrmanda i *Ul* Camilo José Celi jako warszawski i madrycki tekst miejski", en K. Drozd y J. Gracla (eds.), *Europa Wschodnia w dyskursie kulturowym*, en preparación para imprenta. Warszawa: Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego
- Rybicka, E. (2006/2012). "Geopoetyka (o mieście, przestrzeni i miejscu we współczesnych teoriach i praktykach kulturowych)", en M.P. Markowski y R. Nycz (eds.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, 471–490. Kraków: Universitas.
- Tyrmand, L. (1955/1962). *Zły*, trad. R. Margalef Llambrich. Barcelona: Luis de Caralt.
- Valenzuela Rubio, M. (2010). "Los grandes cambios sociales en Madrid, de la posguerra al siglo XXI: inmigración y vivienda", *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el siglo XX, MAD. Ciclo de conferencias*, 50–81. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Museo de Historia de Madrid.
- Wallis, A. (1977). *Miasto i przestrzeń*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wallis, A. (1979). *Informacja i gwar. O miejskim centrum*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wallis, A. (1990). *Socjologia przestrzeni*. Warszawa: NOWA.

«NO SÉ QUIÉN SOY, PERO SUFRO CUANDO ME DEFORMAN, ESO ES TODO». WITOLD GOMBROWICZ A LOS OJOS DE ENRIQUE VILA-MATAS

Katarzyna Gutkowska-Ociepa
Universidad de Silesia en Katowice

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.19>

Resumen

La comunicación explora la relación peculiar entre Enrique Vila-Matas y la escritura de Witold Gombrowicz. El mismo autor barcelonés subrayaba en múltiples ocasiones la importancia del pensamiento de Gombrowicz para su (auto)creación literaria, por lo cual el análisis de sus textos dedicados al escritor polaco servirá para presentar a Gombrowicz visto por Vila-Matas y al propio Vila-Matas inspirado por el autor de *Trans-Atlántico*. El objetivo del artículo es poner de manifiesto el impacto de la «obra oscura, sonámbula y extravagante» gombrowicziana en la consolidación del estilo de Enrique Vila-Matas.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas – Witold Gombrowicz – ficcionalización – subjetividad – narrativa española contemporánea.

1.

Witold Gombrowicz y su estatus “mestizo”

A la hora de investigar el impacto de la figura de Witold Gombrowicz en las obras de cualquier escritor vale la pena destacar el carácter peculiar del estatus gombrowicziano en cuanto a su situación dentro del marco de las literaturas continentales (europea

y sudamericana) y nacionales (polaca y argentina). Aunque ser extranjero en la Argentina no siempre era fácil para el autor de *Trans-Atlántico*, le puso en condiciones de estar metido en la vida cultural local y, a la vez, mantener un distanciamiento intelectual reflejado en la sagacidad de sus consideraciones sobre el potencial malgastado o, en otras ocasiones, aciertos estéticos de los autores argentinos. Siendo alienígena se convirtió –como decía Ricardo Piglia entre burlas y veras– en uno de “los mejores escritores argentinos del siglo XX”. El autor de *Respiración artificial* indicaba: “Arlt, Macedonio, Gombrowicz. La novela argentina se construye en esos cruces (pero también con otras intrigas)” (Piglia, 2001: 80). Ya desde hace décadas el fenómeno de este excéntrico polaco que revolucionó la narrativa a mediados del siglo XX despierta el interés de los investigadores tanto polacos como extranjeros lo cual fructifica en una cantidad significativa de publicaciones dedicadas al asunto¹.

La relación de Gombrowicz con lo argentino, no obstante, no es el tema principal de este artículo. Esa mirada amplia y múltiple hacia Gombrowicz queda sustituida por la de Enrique Vila-Matas, autor barcelonés de una estética novelesca igualmente distintiva, que en más de una ocasión confesó que quería “ser extranjero” siempre. Vila-Matas manifiesta en ello una conciencia diaspórica y, en consecuencia, percibe la labor de escritor como un juego de “yoes”: escribir en su caso es “hacerse pasar por otro”. Efectivamente, es casi imposible encontrar análisis de su obra sin mención de la autoficción y sus variedades, sin indicación del balanceo incesante entre la voz “auténtica” y ficticia, sin revelación del papel (o papeles) que asume el autor a la hora de presentar al siguiente protagonista «contagiado por la literatura» (Hevia, 2017).

Una tendencia parecida la observamos asimismo en la recepción de los textos de Gombrowicz:

¹ Véase, verbigracia, una de las publicaciones más recientes sobre el posicionamiento de Gombrowicz en el mundo literario argentino de Ewa Kobyłecka-Piwońska (Kobyłecka-Piwońska, 2017).

Aunque en su libro *Autoficción y otras mitomanías literarias* Vincent Colonna considera a Gombrowicz como uno de los autores que inauguran la autoficción moderna, la forma tan especial en que esta se liga a la trama y la función moral específica que desarrolla hacen que el modelo gombrowicziano resulte irreplicable. De esta forma Gombrowicz se convierte en un autor original e inconfundible con una poética cerrada y rígida que se repite en forma de variación novela tras novela y que hace imposible cualquier forma de imitación o filiación directa por parte de otros autores porque en rigor representa un plagio de sí misma (Freixa Terradas, 2016: 155).

Se concibe la aportación de Gombrowicz, pues, como un logro singular, concienzudamente realizado por medio de varias formas genéricas, como un proyecto estético que abarca toda su obra y se revela como un estilo personal infalsificable. En efecto, asimilar el estilo gombrowicziano directamente se vería entonces como un caso obvio –y fútil– de epigonismo. Por ello, Gombrowicz no deja de reaparecer en la literatura hispánica por caminos distintos. Uno de ellos lo explica Pau Freixa Terradas:

Paradójicamente, aquello más apropiable por parte de posibles “receptores productivos” de su obra parece ser el mismísimo nombre propio del autor en su transformación ficcional o, para ser más exactos, la posibilidad de recrear el personaje Gombrowicz bajo diferentes formas. Curiosamente, en una irónica pirueta de la *Forma* literaria, Gombrowicz puede “hacer callar a los epígonos”, como diría Ricardo Piglia (1986), en lo referente a su obra, pero no puede evitar que reproduzcan su persona, que deformen su *Forma* personal, que imiten incluso sus poses y, en definitiva, que le “hagan el morro”, para utilizar la terminología propia del autor (Freixa Terradas, 2016: 155).

Conviene hacer constar que dicho procedimiento no se ve acompañado frecuentemente por el deseo de ridiculizar o seguir las pautas estéticas de Gombrowicz. A menudo la evocación del autor de *Pornografía* sirve de un arranque interesante de un

relato biográfico insólito ajustado a las vivencias de Gombrowicz². A veces, con la creación de los “Gombrowiczs” ficticios se consigue recalcar algunos aspectos relevantes de las letras argentinas (verbigracia, en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia). Resulta igualmente interesante que en algunas ocasiones la evocación de la figura de Witold Gombrowicz se convierta en un punto de referencia en el proceso de la revelación de sus propias premisas e idiosincrasias por parte del escritor-evocador. Y precisamente eso parece ser el caso de Enrique Vila-Matas.

2. Enrique Vila-Matas y el mito gombrowicziano

Aunque Witold Gombrowicz no es el único a quien comenta Vila-Matas en sus obras, parece que el polaco marcó una huella muy profunda en la autocreación vilamatiana. Vila-Matas sabe que Gombrowicz no es un plato digestible para todos; en una entrevista reciente, puso a Gombrowicz en la fila de autores cuyo mundo intelectual no es compatible con los lectores fortuitos u ocasionales:

[L]a obra de Walser no sería lo que es hoy para los lectores en castellano si no fuera por ti.

– Lo que afirmas acerca de Walser me lo dicen de viva voz tantos lectores en tan distintos lugares que voy comprendiendo que es verdad que, sin haberlo pretendido directamente, he influido en el conocimiento de este autor en países de lengua

² Entre los argentinos predomina la lectura biografista de Gombrowicz en la cual se hace hincapié en las vivencias argentinas del escritor. Se lo lleva al plano de la ficción como un protagonista de proveniencia eslava con sus vicisitudes vehementes de un extranjero metido en un lugar lejano y, por lo menos al principio, económicamente y artísticamente hostil. Véase: Freixa Terradas, 2016: 158–164.

española. Se acercan personas e inician una frase que ya me he acostumbrado a adivinar en qué va a derivar: “Yo a usted tengo que agradecerle...”. Nunca es otro autor el que tienen que agradecerme que no sea Walser. Nadie se refiere a Gombrowicz o a Perec, por dar dos nombres de autores a los que suelo también citar o comentar. ¿Y por qué Walser les lleva a la gratitud? Se trata de un escritor que está más cerca de los lectores corrientes, de lo que muchos pensaban (Ruiz Ortega, 2011).

¿Perdería Gombrowicz con Walser por el tono elitista, marcado por el sentimiento de la superioridad intelectual? ¿Por un énfasis puesto en la excepcionalidad de sus experiencias emigratorias o la densidad conceptual del discurso estribado en el pensamiento crítico, filosófico, político, social y estético desplegado sin inhibiciones? Entre los críticos cuya opinión podría haber cambiado el estatus de Gombrowicz en el mundo de letras argentinas (en particular, los relacionados con la revista *Sur*), el polaco tenía la fama de un individuo orgulloso y desabrido. En una reseña de Eduardo González Lanuza de *Diario argentino* leemos:

Padecí el flagelo de su inteligencia, tan lúcida, como inaguantable por su inmisericorde falta de intermitencias, durante las largas tardes arruinadas por ella, de un verano entero en mi retiro piriapolitano. (...) De Gombrowicz podrá decirse lo que se quiera: que tiene una cultura fuera de lo común, una inteligencia crítica tan sagaz como arbitraria, que a veces linda con lo genial, pero que es simpático, lo que se dice simpático, no, no lo es (Mandolessi, 2012: 18).

En efecto, Gombrowicz se mostraba a veces antisocial lo cual no le ayudó a asentarse entre los intelectuales argentinos; por lo menos aquellos relacionados con el *mainstream* Sureño. Silvina Ocampo dijo que “Gombrowicz disimulaba su timidez a base de brusquedad. Decía unas breves frases en francés, como si estuviera enfadado. Era a causa de su orgullo” (Vila-Matas, 2011: 54). A pesar de ello, en realidad sí, tenía amigos, pero se trataba de la gente que sabía apreciar su personalidad y pensamiento innovador

reluciente desde debajo de la coraza de la frialdad aparente. Uno de ellos era Virigilio Piñera; un hecho del que se aprovecha en uno de sus medio-cuento-medio-ensayos Vila-Matas.

Se trata de un texto curioso en cuanto al género, incluido en el volumen de ensayos selectos *Una vida absolutamente maravillosa* (Vila-Matas, 2011: 52–57). Se titula “Pero, ¿qué diablos pasó en la famosa cena?” y sirve a Vila-Matas de oportunidad de centrarse en la recuperación de los datos relacionados con una cena famosa a la cual asistió en casa de Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares Gombrowicz con unos invitados bien conocidos: Jorge Luis Borges, Carlos Mastronardi, José Bianco y Manuel Peyrou (todos mencionados por Silvina Ocampo, según el testimonio incluido en el ensayo vilamatiano). El relato de la cena queda precedido por una descripción cuasi tremendista de las condiciones en las cuales habitaba en aquel entonces Gombrowicz; una descripción, añadamos, de Mariano Betelú (se nota aquí un recurso frecuente vilamatiano de sobreponer las perspectivas provenientes de varias fuentes, más o menos documentadas):

En el barrio donde vivía era casi imposible caminar, barro hasta las rodillas. (...) Entro en la cocina y le veo acostado. Le pregunto cómo le va. Su rostro de repente se iluminó. Se levantó. Llevaba un pijama claro y el impermeable encima. La habitación era húmeda y fría. Había una cama, una mesa, una silla, un armario. En un cajón había metido recortes de prensa (de su gloria). En una esquina, una vieja maleta de antes de la guerra. Llevaba unas zapatillas rotas. Los bajos de su pijama estaban llenos de barro pues no disponía de agua corriente y debía salir para hacer funcionar la bomba de agua. Encima de la mesita de la cocina, un trozo de pan y un bote de miel; sobre la mesa de trabajo, agua de Seltz y un vaso. La celda de un monje (Vila-Matas, 2011: 53).

Tras este informe desalentador, Vila-Matas enhebra un hilo argumental paralelo en el cual el yo procura resolver el enigma de lo que pasó durante la famosa cena con Bioy y Gombrowicz. Lo hace en un plano temporal más contemporáneo, aunque metido

en la realidad argentina. Relata su encuentro inesperado con Bioy cerca del barrio de Gombrowicz:

El sobresalto al verlo fuera de su casa fue para mí tan grande que me sentí incapaz de abordarlo, de importunar al paseante. Es más, cegado por el sol del invierno austral, varié bruscamente la dirección de mis pasos – como obedeciendo a la tiranía de un fantasma – y me dirigí a la calle Alvear, a la anterior residencia de Bioy, la casa o el escenario donde tuviera lugar esa famosa cena en la que, por primera y última vez, se vieran Gombrowicz y Bioy (Vila-Matas, 2011: 53).

El yo vilamatiano ejercerá sus indagaciones en siguientes encuentros ocasionales con Bioy y con José Bianco (“antiguo redactor-jefe de la revista Sur y traductor al español de *Los hechizados* de Gombrowicz” (Vila-Matas, 2011: 56)). Con Bianco el yo relaciona una serie de despropósitos y la ruptura en el mantenimiento de la *Forma*; con Bioy, una respuesta sin respuesta a la pregunta por lo que pasó en la famosa cena: “Nada. No pasó nada” (Vila-Matas, 2011: 57).

Un aliento neofantástico del relato se inscribe pragmáticamente en la creación crecedera de la leyenda de Gombrowicz; también ayuda en ello una cita de *Diario gombrowicziano* incluida en el ensayo por Vila-Matas:

Decidieron presentarme a Silvina Ocampo, casada con Adolfo Bioy Casares (...). Una noche fui a cenar con ellos. (...) [E]ste culto matrimonio vivía inmerso en la poesía y en la prosa, frecuentaba exposiciones y conciertos, estudiaba las novedades francesas, sin descuidar, de ninguna manera, su discoteca. En esa cena estaba también presente Borges, quizás el escritor argentino de más talento, dotado de una inteligencia que el sufrimiento personal agudizaba (...) Pero ¿cuáles eran las posibilidades de comprensión entre esa Argentina intelectual, estetizante y filosofante, y yo? A mí lo que me fascinaba del país era lo bajo, a ellos lo alto. A mí me hechizaba la oscuridad de Retiro, a ellos las luces de París (...) Decidieron que yo era un anarquista bastante turbio, de segunda mano, uno de aquellos que por falta

de mayores luces proclaman el *élan* vital y desprecian aquello que son incapaces de comprender. Así terminó la cena de Bioy Casares... *en nada*... como todas las cenas consumidas por mí al lado de la literatura argentina (Vila-Matas, 2011: 54).

Así, todo encuadra, aunque a la vez permanece entre lo dicho y lo silenciado: la conclusión de ambos protagonistas del evento (Bioy y Gombrowicz) coincide en la “nada” enigmática (aun significativa). El yo vilamatiano se nutre de esa anécdota ofreciendo en tan solo unas páginas tres hilos narrativos: el del escritor extranjero que representa un enfoque artístico minoritario y aislador; el de los avatares del destino y sufrimiento en un lugar ajeno y el tercero, el de la búsqueda suya que le sirvió de pretexto para crear una especie de ensayo-cuento-docuficción, dedicado a su tema predilecto del encuentro de los genios de literatura. La leyenda de Gombrowicz engrandece, el tópico de un autor altivo sigue vigente y el profundo abismo entre la visión del mundo gombrowicziana y la del ámbito de la revista *Sur* otra vez queda aparatosamente marcada.

Lo último queda resaltado por la inclusión del fragmento dedicado a Virgilio Piñera. Según el ensayo vilamatiano, el cubano en *Memoria de Buenos Aires* incluyó en la lista de los invitados a un huésped más: Arturo Capdevila. No es una casualidad que Vila-Matas mencione a Piñera, ya que éste era un partidario de Gombrowicz en su repugnancia hacia el círculo de la revista *Sur* manejada por Victoria Ocampo. Gombrowicz y Piñera se burlaban del afrancesamiento y ñoñez que eran –en su opinión– los únicos criterios de selección de los textos para la publicación.

Revelando sus aspiraciones, sueños y pensamientos en *Diarios*, teatro y narrativa, Gombrowicz paradójicamente parte de lo “bajo”, de los “solares inferiores, desiertos, periféricos, inhumanos, donde reinaban las anomalías y, quizá, lo Informe y la Enfermedad, lo Abjecto” (Mandolessi, 2012: 19), pero a la vez por el hecho de envolverlo en una forma literaria concienzudamente elaborada le otorga el valor mitográfico y estético. En cambio, Vila-Matas elige lo literario, lo re-contextualizado, y desrealiza lo verosímil por medio de los juegos con el estilo y por el argumento

fundado sobre la conciencia metaliteraria de los personajes. Gombrowicz parte de lo concreto, siempre sabe qué quiere escribir, no acepta regates, no juega al escondite con la literatura, no se pone máscaras de los que fingen no escribir, no huye de su imagen representada en las palabras, mientras que Vila-Matas, sí. De paso, consolida su propio estilo y, a la vez, reanima la memoria de otros escritores. Aportar a la leyenda de los escritores más peculiares, olvidados, tímidos o malentendidos se muestra como uno de sus máximos gozos en el proceso creador.

3.

Gombrowicz, Vila-Matas y su estrategia siléptica

La red densa de evocaciones literarias sirve a Vila-Matas de una sala de espejos en los cuales de vez en cuando revela destellos de su propio yo. En *Gombrowicz en seis horas y cuarto*, el autor de *Aire de Dylan* vuelve a la fase incipiente de su fascinación por Gombrowicz:

Ante todo, aclarar la forma ridícula en que surgió mi fascinación por la literatura de Gombrowicz. Surgió mucho antes de leerle. Nació exactamente de la visión de una fotografía que acompañaba a la entrevista que le hacían en el número 1 de la revista española *Quimera*. Gombrowicz posaba con una gorra, muy altivo en lo alto de lo que parecía un carruaje, en Tandil, Argentina. Tenía lo que yo entendía que había que tener, un arrogante rostro de persona inteligente. Aún no sabía que él había escrito: «Cuanto más inteligente se es, más estúpido». (...) Quiero ser como él, pensé inmediatamente. No quería ser como Juan Benet o Sánchez Ferlosio. Quería ser un escritor no-español, y a ser posible raro y del país más extraño que encontrara. Y cuando fuera maduro, quería escribir sobre la inmadurez, como Gombrowicz, y tener un rostro tan orgulloso como él. (...) Pero la irradiación del encanto, durante mucho tiempo,

provino sólo del espacio de las entrevistas y de las fotografías que encontraba ese escritor (Vila-Matas, 2011: 173–174).

Vila-Matas sigue con el relato de la vida de Gombrowicz: menciona la influencia de su madre, los años en la universidad, sus primeras pruebas literarias y, por fin, su experiencia argentina, cuando “notó que había pasado de su madre polaca realista a un concluyente mundo de vacas que espiaban” (Vila-Matas, 2011: 176). Semejantes saltos asociativos son claras referencias al estilo e imaginaria de Gombrowicz. Ahora bien, Vila-Matas despliega las aventuras transatlánticas de Gombrowicz exponiendo algunos episodios de su vida sentimental y viajera para concluir apartándose de la poética gombrowicziana:

(...) no lo leí hasta el 93. Lo leí pues muy tarde y convencido de que mi escritura se parecía mucho a la suya. La sorpresa fue grande cuando en esos días, en mayo del 93, en un viaje en autobús a Teruel, leí el primer volumen de *Diarios* y vi con gran asombro que no se parecía en nada, pero es que en nada, a lo que yo escribía. Durante años había estado copiándole imaginariamente y eso me había servido para, sin saberlo, crear un estilo propio. Queriendo parecerme a él, había acabado por parecerme a mí mismo (Vila-Matas, 2011: 178).

Así, la figura del autor de *Ferdydurke* se convierte en una especie de anti-Vila-Matas. Vila-Matas aprecia la consecuencia y bravura presentes en el proyecto estético de Gombrowicz; le fascina la confluencia de la obra y la vida del polaco lo cual demostró en un fragmento de *El mal de Montano* dedicado al encuentro con Rita Gombrowicz:

Propenso como soy a mitificar escritores (Gombrowicz ha sido siempre un mito para mí, lo que no significa que haya influido en mi escritura, ya lo dejé bien claro), anduve nervioso en los primeros momentos del encuentro con Rita (...). “Fue alguien”, me dijo de su marido, “que trabajó mucho sobre sí mismo creando su propio estilo. Formaba parte de una categoría de

escritores para quienes su obra es la reencarnación de su propia personalidad.” (...) No quise decirle nada de mí, pero si algún punto en común tengo con Gombrowicz, éste no es otro que el origen de mi estilo literario, basado –como en su caso– en una ruptura radical con el conservador y aburrido discurso familiar (Vila-Matas, 2002: 153).

Esa convergencia de la vida y la obra sigue siendo recalcada varias veces por Vila-Matas³, ya que en *Gombrowicz en seis horas y cuarto*, a la hora de resumir el programa literario suyo, escribió:

Creo que sólo se puede decir de Gombrowicz que sus temas preferidos eran la forma y la inmadurez (“En todo lo que escribo, uno de mis objetivos es estropear el juego, porque en el fondo somos todos unos eternos mocosos”) que hay que leer su obra (que es su vida), y sobre todo que lo más recomendable para saber algo de él y de su gran valía literaria es acudir a sus *Diarios*, una de sus obras maestras (Vila-Matas, 2011: 182).

No sorprende la relevancia que atribuye a *Diarios*, puesto que muchas obras suyas se convierten más o menos explícitamente en un dietario. El mismo Vila-Matas nombra a sus obras “semi-ficciones” y “paseos en prosa”⁴. El motivo del potencial revelador

³ Como indicaba Diómedes Cornero de Vila-Matas:

Raro, extraño, excéntrico, portátil, irónico, extravagante, lúdico, imaginativo, inteligente, ligero, ambiguo, extranjero, original, inquietante, divertido, impostor, son algunos de los calificativos con los que la crítica en España y Latinoamérica, en la última década, lo ha definido y valorado como autor de una escritura narrativa que borra las diferencias entre la ficción y la realidad, la literatura y la vida (Cornero, 2008: 26).

⁴ Los términos mencionados corroboran el antirrealismo de la obra vilamatiana:

– Muchas veces se ha identificado la novela con el realismo. Su obra podría verse como una especie de rechazo a esa equiparación. En su trayectoria podría pensarse que hay novelas más clásicas (*El viaje vertical*, *Dublinesca*) y otras más rupturistas (*Doctor Pasavento*, *Kassel no invita a la lógica*, *El mal de Montano*). ¿Es algo deliberado?

y artístico desempeña un papel trascendente en *Mac y su contratiempo* de 2017, una novela que retoma el tema de otra obra suya: *Una casa para siempre* de 1986. El argumento de *Mac y su contratiempo* se centra en la vuelta incesante a la “sana costumbre de la parodia literaria” (Casas Baró, 2007: 96), lo que tiene que ver con el intento de: “convertir la novela [...] en un espacio para la reflexión sobre los problemas de relación entre la realidad y la ficción y [lo consigue] mediante la parodia, no ya de una tendencia narrativa, sino de la propia novela como género literario” (2007: 97)⁵. Lo observamos tanto en la estrategia vilamatiana como en la de Gombrowicz. Obsesionados con la interpretación “correcta” de sus obras, odian que se les deforme, por lo cual se sitúan entre la escritura y la interpretación de sus propias obras; comentan, explican, revelan sus intenciones y trucos técnicos, hablan abiertamente de su vida de escritor: emplean un “yo siléptico” que engloba varios intentos creativos a la vez.

El término “yo siléptico” proviene claramente de la *syllipsis* retórica, figura que consiste en tratar un vocablo homónimamente, admitiendo su significado literal y figurativo. Por tanto, la noción del “yo siléptico” se entiende aquí simultáneamente como un yo ficticio, inventado, textual y un yo empírico, auténtico, real. Es como si un autor penetrase un texto como protagonista de una

– Desde un primer momento me alejé de la novela ligada al xix, y en eso quizás he sido intuitivo. Mis dos últimos libros (*Kassel no invita a la lógica* y *Marienbad eléctrico*) son semificciones, quizás tan solo “paseos en prosa”. En realidad, no he dejado jamás la novela, pero, salvo en *El viaje vertical* y en *Dublinesca*, no la he practicado nunca. (Nieto, 2015)

⁵ A la vez, se aleja del encasillamiento unívoco de su obra. En *Mac y su contratiempo* huye de la etiqueta de la novela, proponiendo al lector otro marco interpretativo de género:

Pero, ¡esto es un diario! Lo grito para mí mismo y de paso me digo que nadie puede obligar a otra persona a hacer una novela [...] Aquí vivo la escritura como secreto, como actividad íntima. [...] Esto es un diario, es un diario, es un diario. Y también es una reivindicación secreta de la «escritura de la literatura». (Vila-Matas, 2017: 38–39)

historia ya no tan ficticia (Nycz, 1998: 108). Ryszard Nycz, del mismo modo que Lecarme, Pozuelo Yvancos y Manuel Alberca, subraya que un rasgo distintivo de las narraciones con el “yo siléptico” supone la identificación del autor y el protagonista o el narrador de la obra, en lo que equivale a la autoficción.

No obstante, Nycz distingue dos variantes del “yo siléptico” que pueden ser útiles a la hora de confrontar las posturas creativas de ambos escritores (1998: 110). La variante lúdica, que pone de relieve la artificialidad y la ficcionalidad del mundo representado, suele predominar en el mundo vilamatiano y la segunda, existencial, concentrada en la relación estrecha de la literatura con el orden y/o desorden de la vida, refleja la actitud de Witold Gombrowicz.

El cotejo de ambas realizaciones nos hace constatar que Vila-Matas moldea su mundo literario nutriéndose de las estéticas (y vidas) ajenas con el fin de permanecer en una especie de juego de disfraces, de máscaras y de palabras ajenas. No es fortuito que en *Esta bruma insensata*, una obra de 2019, Vila-Matas vuelva otra vez a su obsesiva fe en la fuerza de la cita, tanto prestada como inventada, reanimada y recontextualizada. En efecto, el escritor barcelonés se esconde detrás de la densa red de relatos suyos e interceptados mostrando su yo sometido al retorcimiento caleidoscópico (es como «artista citador» y «el sobreviviente de un esplendor de sombras»; 2019: 254–255). Su manejo del tejido literario corrobora la distancia entre él y Gombrowicz, ya que el objetivo del escritor polaco era básicamente escudriñar a sí mismo y a su cara por medio de la escritura.

Al mismo tiempo, los textos de ambos estriban siempre en la paradoja, otro pilar de su mundo representado. En *Diarios* de Gombrowicz y semificciones de Vila-Matas se hallan escondidas consideraciones sobre la forma que deforma, un extranjero que acierta más en diagnosticar la realidad ajena, los ajenos que se convierten en hermanos y los suyos que se alejan de todo lo relevante para el yo autorial. Aún así, es imposible cerrar tajantemente la lista de convergencias entre los dos, puesto que la obra de Vila-Matas sigue siendo un trabajo en elaboración: una serie de textos inconclusa que crece con un título nuevo (a veces incluso

dos) casi cada año. De todas formas, pese a todas las diferencias, Vila-Matas siempre se asemeja a Gombrowicz al decir –paradójicamente– “Nadie escribe como yo” (Fresán, 2007: 319).

Bibliografía

- Casas Baró, C. (2007). “Las voces del ventrílocuo”, en I. Andrés-Suárez y A. Casas (eds.). *Enrique Vila-Matas. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Enrique Vila-Matas. 2–3 de diciembre de 2002. Cuadernos de narrativa*. Madrid: Arco/Libros.
- Cornero, D. (2008). “Enrique Vila-Matas, un excéntrico en el centro”, *Quimera. Revista de literatura*, 295, 26–27.
- Freixa Terradas, P. (2016). “Gombrowicz como personaje de ficción en la literatura argentina”, en N. Hochman (ed.). *El fantasma de Gombrowicz recorre la Argentina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Heterónimos [libro digital].
- Fresán, R. (2007). “La casa de la escritura: conversación con Enrique Vila-Matas”, en M. Heredia (ed.). *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*, 313–324. Barcelona: Candaya.
- Hevia, E. (2017). Entrevista con Enrique Vila-Matas: “Esta es mi novela más original porque va en contra de la originalidad”. *El Periódico*, 14.02.2017, [en línea] <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170214/vila-matas-mac-y-su-contratiempo-5800290>> [15.05.2018].
- Huerga, C. (2010). “Witold Gombrowicz: un polaco en la literatura argentina”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 44, [en línea] <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero44/witoldgo.html>> [10.10.2018].
- Mandolessi, S. (2012). *Una literatura abyecta. Gombrowicz en la tradición argentina*. Amsterdam-Nueva York: Rodopi.
- Nieto, P. (2015). “Entrevista con Enrique Vila-Matas”, *Letras libres*, [en línea] <<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-enrique-vila-matas>> [30.01.2019].
- Nycz, R. (1998). *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, 110. Wrocław: Fundacja na rzecz Nauki Polskiej.
- Piglia, R. (2001). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.

Ruiz Ortega, G. (2011). “Enrique Vila-Matas, escritor. «No soy capaz de entender la literatura sino es como un frente abierto a la imaginación y a propuestas nuevas que entronquen con la tradición»”, [en línea] <<http://letras.mysite.com/gro070111.html>> [30.01.2019].

Vila-Matas, E. (2001). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.

Vila-Matas, E. (2011). *Una vida absolutamente maravillosa. Ensayos selectos*. Barcelona: Debolsillo.

Vila-Matas, E. (2017). *Mac y su contratiempo*. Barcelona: Seix Barral.

Vila-Matas, E. (2019). *Esta bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral.

IMÁGENES DE LA TRANSICIÓN. *UN DÍA VOLVERÉ* DE JUAN MARSÉ Y *NISKIE ŁĄKI* DE PIOTR SIEMION

Agnieszka Kłosińska-Nachin
Universidad de Łódź
Departamento de Filología Española
<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.20>

Resumen

En la literatura contemporánea española y polaca, la figura de la prostituta ocupa un lugar privilegiado. Partiendo de la perspectiva comparatista, especialmente aplicando la categoría de la literatura mundial de David Damrosch, el artículo se propone esclarecer la relación que existe entre la presencia de la prostituta como personaje en la representación literaria del tránsito a la democracia. Para ello, se lleva a cabo un análisis de dos novelas: *Un día volveré* de Juan Marsé, de 1982, y *Niskie Łąki* de Piotr Siemion, de 1999. En ambos textos, los personajes femeninos analizados remiten a la desilusión del momento del tránsito a la democracia.

Palabras clave: literatura comparada, Transición, prostituta, *Un día volveré*, *Niskie Łąki*.

El personaje de la prostituta transita por la literatura desde la Antigüedad, ofreciendo una imagen bifronte: de una parte, como encarnación de la miseria, de la decadencia moral –individual y/o colectiva– y, de otra, como representación de la libertad, de la lujuria asumida, y también de lo sublime rayano con lo divino. En algunas épocas, la figura de la mujer venal llega a cobrar una especial relevancia, como en el Renacimiento cuando –con

la proliferación de escritos obscenos— aparece como figura de la denuncia de una sociedad aristocrática encorsetada e hipócrita¹. El naturalismo hará de la prostituta su figura emblemática. Recordemos que en *La desheredada* galdosiana (1881), el experimento naturalista cobra cuerpo, cuando Isidora Rufete acaba prostituyéndose, marcando de este modo el clímax de la degradación individual en el seno de una colectividad corrupta². En el modernismo surge otra encarnación de la mujer venal, que se ve convertida en el alma gemela del artista que llega a identificarse con la cortesana en la medida en que se ve obligado a vender su intimidad sublime a un público despreciable. “¡Hetairas y poetas somos hermanos!” – exclama el poeta en “Antífona” (1902) de Manuel Machado (2000: 69).

En la literatura contemporánea española y polaca, la figura de la prostituta ocupa un lugar privilegiado y este es el primer impulso que me ha llevado a emprender un estudio comparativo centrado en este tipo de personaje femenino. Figuras de la independencia recobrada (pensemos en Charo, la compañera de Pepe Carvalho, el detective de la serie de Vázquez Montalbán), chicas muchas veces venidas del Este (curiosamente, tanto en la novela polaca como la española), como en Chirbes (*Crematorio*, 2007) o Bieńkowski (*Nic*, 2005), y también algún eco lejano de la prostituta hermana del artista, que vende una mercancía sagrada (como en el caso de Cloto de *Mojras*, de Marek Soból, 2005), todas ellas constituyen un elemento ineludible del paisaje urbano en la narrativa contemporánea española y polaca. Siguiendo los preceptos de los comparatistas, en particular los formulados en torno a la categoría de la literatura mundial (Damrosch, 2014)³, mi propósito es

¹ A modo de ejemplo, piénsese en *La Celestina* de Fernando de Rojas o en los *Ragionamenti* de Pietro Aretino.

² La otra cara del mismo experimento, la vemos en la novela polaca *Lalka* (1887–1899), de Bolesław Prus, donde se insiste en la eficacia –siempre relativa– del esfuerzo positivista, cuando Wokulski ofrece trabajo y salva de las garras de la prostitución a la joven Marianna.

³ Manejo una traducción polaca de un capítulo del libro de Damrosch *What is World Literature*, publicado originariamente en 2003.

permitir que los textos circulen en ámbitos nuevos para que así se impregnen de nuevos contextos culturales. El espacio de lectura que se abre de este modo es el de una doble refracción –el término es de David Damrosch (2014: 101–109)– cuando los artefactos culturales se refractan mutuamente, permitiendo que los textos desplieguen sus potencialidades, menos evidentes, si tienden exclusivamente hacia sus contextos nacionales. Aplicando este modo de lectura a las representaciones literarias de la prostituta en la novela contemporánea española y polaca, nos damos cuenta, primero, de la relevancia de la Transición al sistema democrático –la española después de 1975 y la polaca después de 1989⁴– como fondo del que surge o en el que se mueve este tipo de personaje. A continuación, me propongo esclarecer la relación que existe entre la presencia de la prostituta como personaje en la representación literaria del tránsito a la democracia. Para ello, me centraré en dos novelas: *Un día volveré* de Juan Marsé, de 1982, y *Niskie Łąki* de Piotr Siemion, de 1999. En ambos casos, me será útil acudir a la categoría de la memoria comunicativa, forjada por Jan Assmann e inspirada por Maurice Halbwachs (Assmann, 2009).

En la narrativa española y polaca contemporánea, dentro del variopinto panorama de personajes femeninos vinculados con la prostitución, dos figuras merecen una atención peculiar: Balbina de *Un día volveré* de Juan Marsé y Lidka de *Niskie Łąki* de Piotr Siemion, dos novelas de y sobre la Transición. A primera vista, las dos mujeres están representadas desde ópticas diferentes. La acción del texto de Marsé transcurre en 1959, con un importante episodio que se produce en el verano de 1975, unos meses antes de la muerte de Franco. La actividad prostituyente de Balbina coincide con la posguerra y dura por lo menos hasta el momento de la acción, es decir, finales de los cincuenta. En cambio, Lidka

⁴ Aunque es abundante la bibliografía relativa a la representación de la Transición en ambas literaturas, la perspectiva comparatista ha merecido menos atención de la crítica especializada. Véase como ejemplo el estudio general –no limitado al enfoque literario– de Grażyna Grudzińska, Karolina Kumor, Katarzyna Moszczyńska, Rubén Darío Torres Kumbrian (2009).

de *Niskie Łąki* se prostituye en plena Transición polaca, en los años 90. A pesar de estar ante cronologías no coincidentes, me parece decisiva –en el caso del texto del autor español– la fecha de su escritura (1982), dado que ofrece una reflexión sobre la memoria que cobra su plena significación desde la perspectiva de la Transición. Es decir, considero que la novela de Marsé, al ser un texto de la Transición, lo es simultáneamente sobre la Transición, al igual que la obra de Siemion.

Empecemos por *Un día volveré*. La novela empieza cuando, tras cumplir una condena de casi trece años por haber cometido un atraco a una fábrica, sale de la cárcel Jan Julivert Mon. Es el resorte de la acción, a partir de allí se pone en marcha una multitud de historias –las *aventis* en el léxico de Juan Marsé– que son unas peripecias medio inventadas, medio verdaderas, puestas en boca de diferentes relatores. Así, para unos, Julivert es un simple ratero despolitizado (Polo), para otros: un héroe de la oposición antifranquista (Suau). También corren rumores que debajo de un rosal reposa su pistola, pretendidamente escondida antes de su fatal detención. Estas circunstancias de la vuelta de Julivert son importantes para cerner la situación de su cuñada, Balbina, que tras la misteriosa desaparición de su marido Luis –probablemente un destacado militante comunista en Francia– y la detención de Jan, no encontró otra solución eficaz para mantener a su hijo y a su suegra que la de prostituirse en un bar del barrio chino donde las malas compañías las exponen continuamente a los malos tratos. Las expectativas suscitadas por la salida de Jan de la cárcel afectan a la situación de Balbina, sobre todo que, entre las muchas dudas que generan las *aventis*, está también la relativa a un supuesto amorío que los dos hubieran vivido años atrás. Siguiendo la lógica de esta suposición, Balbina debería abandonar su oficio, una vez que Jan encontrara un trabajo. Por lo menos es lo que esperan todos, especialmente Néstor, que se cree hijo de Jan. Veamos dos diálogos entre Balbina y su cuñado, en los que la mujer le explica las razones por las que se prostituye:

1. – Tuve que vender algunas cosas cuando murió tu madre.
– Está bien.

- Lo demás está igual. No se debe ningún alquiler, ni la luz, ni el gas. Una vez me cortaron el teléfono, pero...
- No tienes que explicarme nada (Marsé, 2013: 64);
- 2. Trabajo por la noche en un bar de la calle San Rafael. El dueño alquila habitaciones en un piso que tiene enfrente y me hace descuento. Ya está. Soy una fulana, cuñado. Podía haber sido otra cosa, pero no pude o no supe.
- Está bien (Marsé, 2013: 71–73).

El reiterado “está bien” de Jan no deja lugar a dudas. Balbina seguirá ganando la vida igual que antes. Se impone una lectura de género que atiende a la desastrosa situación de la mujer bajo el franquismo (de hecho, no pocas mujeres tuvieron que prostituirse para mantenerse tras haber perdido a sus maridos; Phaeton, 2007: 166). Una situación en la que la mirada sistemáticamente sexual del hombre, que además es el que detenta el poder – pensemos en Rolch – empuja a la mujer a prostituirse y solo del hombre depende su futuro destino. Por lo tanto, a Balbina se la puede contemplar desde la perspectiva de la memoria y entonces nos aparece, siguiendo a Jan Assmann, como una figura del recuerdo (Assmann, 2009: 69), es decir, una imagen en la que se condensa el significado del pasado, en este caso el de la humillación y del silenciamiento a la vez.

Pero creo que hay más. Las *aventis*, estas variantes orales e inestables de la historia reciente, remiten al proceso de la formación de la memoria comunicativa que, según Assmann, surge por interacción cotidiana (2009: 80–88). Es importante fijarse en el imaginario colectivo de la barriada en la que se mueve Balbina y su cuñado dado que asistimos a la forja de la memoria en un momento crucial – o que todos entienden como crucial – un momento que debería restituir el orden justo de las cosas. Nadie sabe cómo las cosas han sido pero todos están a la espera de un cambio, aunque nadie se atreve a formular su naturaleza. Vista desde esta perspectiva, la situación resulta muy inquietante: Balbina sigue prostituyéndose, Néstor sufre las peores humillaciones al ver la relación de su madre con un joven de su edad mientras Jan, el agente del cambio por venir, hace de guardaespaldas de un juez

responsable de la muerte de varios republicanos –del que posiblemente está enamorado– y, para colmo, en sus ratos libres, se dedica a hacer calceta. Estamos, pues, ante una imagen impactante de la domesticación de la furia revolucionaria⁵.

El proceso de la forja de la memoria comunicativa en un momento decisivo, junto con el matiz del cambio esperado, nos lleva a poner énfasis en el momento del presente y, más concretamente, en el presente de la escritura. De hecho, *Un día volveré* lleva una marca inequívoca del momento de la Transición. El personaje de Balbina, la prostituta, según mi punto de vista, se erige como *figura del presente* –expresión que manejo como eco de la de la *figura del recuerdo*– y encubre un campo semántico denso cuyo núcleo es constituido por el concepto de la víctima y el del desencanto, completado por los matices del sacrificio y de la traición, todo ello envuelto en un nimbo de silenciamiento y de indefensión. Las siguientes frases del narrador no dejan lugar a dudas en cuanto al contexto de la Transición que las genera:

Durante bastantes años, hasta el umbral de la madurez, a nosotros nos gustó creer que el pistolero se equivocó en su decisión de retirarse, y que le mataron por esto; hoy no creemos en nada, nos están cocinando a todos en la olla podrida del olvido, porque el olvido es una estrategia del vivir, si bien algunos, por si acaso, aún mantenemos el dedo en el gatillo de la memoria (Marsé, 2013: 393–394).

De modo que, desde la perspectiva de la Transición, la memoria aparece como la única arma de defensa, cuando las otras quedan legítimamente prohibidas. Hay que aceptar el destino de Balbina y solo pocos se acordarán –y lo harán a contracorriente– de las transigencias que este destino conlleva, esa parece ser la

⁵ Esta actitud de Jan podría relacionarse con el desmantelamiento de las ideologías izquierdistas en España en la Transición y en la pre-transición. Véase a este respecto Buckley (1996). Sobre el mismo tema en la literatura polaca, véase Janaszek-Ivaničková (2015: 31–32).

lección amarga de *Un día volveré*. La condición de una prostituta se aviene bien con el momento histórico vivido como una serie de ilusiones perdidas.

¿Ofrece la novela polaca la misma lección de amargura? Lidka, la protagonista, forma parte de una pandilla de jóvenes, representada desde los principios de la década de los 80 hasta los primeros años de los 90, a los que el comunismo no les ofrece otra salida que la de beber, tomar drogas y dar conciertos psicodélicos, que intentan una huida hacia el Oeste (esencialmente a los Estados Unidos) donde, aparte de intentar mantenerse a flote en una realidad inhóspita, se dedican a combatir los fantasmas de su pasado que les acompañan en su periplo al otro lado del océano. A sus padres se refieren en siguientes términos: “¿Sabes dónde están aquéllos, con su historia reciente, su martirologio reciente, los sobornos, los días de santos, el sistema? Parecen verdaderos pero solo son fantasmas” (Siemion, 2016: 145)⁶. La memoria de estos jóvenes son historias compartidas, a veces vergonzosas (como la de un padre colaborador de los servicios secretos; Siemion, 2016: 145) que se combaten, un lastre que estorba y que no encaja con la lógica del capitalismo y del que, por lo tanto, hay que deshacerse: “Ha llegado el momento de recordar la historia de los padres. De todos modos, son cadáveres. Cadáveres en otro continente” (Siemion, 2016: 145). Como en la novela de Marsé, el presente, que es el de una bulliciosa actividad económica, implica una lógica generalizada del olvido. La memoria colectiva remite al imperativo de no acordarse.

Cuando estos jóvenes regresan a Polonia, les acoge el joven, variopinto y salvaje capitalismo de la Transición. Y aunque ninguna forma institucionalizada de la vida les conviene, su astucia y su actitud emprendedora y, ante todo, los lazos de amistad que les unen, hacen que la pequeña empresa que forman –una radio privada– constituya uno de los pocos ejemplos (si no el único) de un capitalismo con rostro humano que ofrece la narrativa polaca sobre la Transición (Czapliński, 2009: 28).

⁶ Todas las traducciones de los fragmentos citados de *Niskie Łąki* son de la autora del artículo.

Pero el caso de Lidka no es exactamente el mismo que el de sus amigos. “Aquí no pasará nada bueno. Y yo también me marcharé, sí, me marcharé, por fin, pero... (Siemion, 2016: 61). Su deseo de marcharse de aquella Polonia rígida e incomprensible, aparte de expresarse directamente –como acabamos de verlo– se formula también bajo la forma de una liberación discursiva anhelada, cuando le cuenta al personaje-narrador, el Inglés, todo lo que podría ser o haber sido:

Y si tengo un marido en Auschwitz [...], o tal vez un novio, un loco perdido, y tal vez tuve una amante, que me llamaba Cris y se fue a Canadá, o tal vez tengo hora en el médico dentro de 6 días, un señor muy amable. Con cucharitas de plata en un esterilizador (Siemion, 2016: 61).

La formulación de estas conjeturas connota la búsqueda de un espacio de expresión donde quepan todas estas opciones, de momento confesables únicamente ante un Inglés que no entiende ni una palabra del polaco. Es decir inconfesables.

Todos los que conservamos algún recuerdo de los años ochenta en Polonia recordamos la mítica frase “marcharse al extranjero”, una fórmula mágica que anunciaba insospechables salidas hacia una vida multicolor y esperanzadora. Lidka consigue marcharse hacia un mundo donde lo confesable supera con creces los límites de lo hasta ahora –bajo el comunismo– inconfesable. De hecho, la nueva realidad –la del viejo y maduro capitalismo estadounidense– le ofrece a Lidka una vía por la que puede exhibir sus más íntima intimidad. El hambre la lleva no solo a venderse sino también a actuar en películas pornográficas –es decir, productos susceptibles de ser divulgados a los cuatro vientos– rodadas con fines pecuniarios, en las que, drogada y alcoholizada, se ve obligada a tomar parte en escenas humillantes, de zoofilia, entre otras. La palabra “puta” vaga confusamente sobre su vida (Siemion, 2016: 139, 173). Otra opción: “esclava blanca” (Siemion, 2016: 183).

Lidka vuelve a Polonia. Como en *Un día volveré*, la salvación solo puede venir de hombres: el Inglés la salva de las garras de la pornografía, Carlos –pretendidamente el padre de su hijo– le

compra el billete de vuelta. En una de las escenas finales de la novela, vemos a Lidka como dueña de un videoclub –la Transición polaca, como la española, marca el despegue de este tipo de negocio– donde trabaja con su novio, Wierzba: “Me ayudó, sobre todo al principio. Y me sigue ayudando. [...] No vale como dependiente. Pero tiene contactos” (Siemion, 2016: 280). El novio y socio de Lidka es ex-miliciano, activo en los años del comunismo. Ahora, bajo el nuevo sistema, sus antiguas relaciones resultan útiles para llevar el negocio. Según el diagnóstico de *Niskie Łąki*, el nuevo reparto de poder se sustenta en la red del poder heredada de los tiempos del extinto comunismo. “Si puedes hacer algo por mí, no hablemos de él. ¿Para qué?” (Siemion, 2016: 280), dice Lidka, cohibida, al referirse a su socio. De modo que, pasados los primeros años de la Transición, Lidka, que –recordémoslo– deseaba abrirse un espacio para expresar su intimidad, se niega a hablar de su vida. Ello no está sin recordar la frase “Está bien” de *Un día volveré*, con la que Juvert cierra la confesión de Balbina sobre su vergonzoso oficio. Sin embargo, a diferencia de *Un día volveré*, en *Niskie Łąki* no se reclama la memoria, la acción de “mantener el dedo en el gatillo de la memoria”, según la expresión ya citada de la novela de Marsé. En la última escena, los amigos polacos –Carlos y Lidka, junto con el Inglés– caen al agua y estallan de risa, movidos por un compañerismo juvenil y entusiasta. El agua propicia una comunión que sugiere un compañerismo y una solidaridad libre de cualquier lastre: “Los tres estaban en el agua hasta la cintura y se reían tan fuerte como nunca antes se habían reído” (Siemion, 2016: 303). Lidka se impone como la única víctima de la Transición, una víctima necesaria y silenciada para que el mundo pueda seguir su curso tras el cambio del sistema. Asimismo, Lidka aparece como un verdadero chivo expiatorio de la Transición polaca. Este personaje ha sido interpretado como una metáfora del final del romanticismo en Polonia (Bratkowski, 2000), sin duda como eco de las teorías de Maria Janion, formuladas en los años 90, sobre el final del paradigma romántico (Janion, 2000).

Lidka y Balbina, dos poderosas *figuras del presente* de los tiempos de la Transición, se erigen como metáforas con connotaciones claramente políticas. Ambas remiten a la desilusión del momento

del tránsito a la democracia, a los sueños vendidos y que se siguen vendiendo, aunque han dejado de formularse como sueños. Las representaciones literarias de la prostituta tradicionalmente oscilan, como se ha visto, entre la debilidad y la fuerza. Lidka y Balbina sin duda ninguna se sitúan del lado de la debilidad. La Transición como fondo ineludible de los destinos de las dos mujeres entraña una reformulación del pasado, que se lleva a cabo, en ambas novelas, bajo el signo de la memoria colectiva. Inestable, repleta de tabúes, de lo indecible, reñida con el presente que reclama el olvido, la memoria, a imagen de la figura de la prostituta, remite a los sacrificios de la Transición. El modo de lectura propuesto por Damrosch visibiliza esta desconcertante triple relación entre la memoria, la Transición y la figura de la prostituta.

Bibliografía

- Aretino, P. (1920). *I Ragionamenti*. Milano: L'Editrice del Libro Raro.
- Assmann, J. (2009). *Kultura pamięci*. en M. Saryusz-Wolska (ed.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, 59–99. Kraków: Universitas.
- Bieńkowski, D. (2005). *Nic*. Warszawa: W.A.B.
- Buckley, R. (1996). *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Bratkowski, P. (2000). “Niskie Łąki. Siemion Piotr”, *Gazeta Wyborcza*, 22 de diciembre, <http://wyborcza.pl/1,75517,75501.html>, fecha de la consulta: 15 de mayo de 2018.
- Chirbes, R. (2007). *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- Czapliński, P. (2009). *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: W.A.B.
- Damrosch, D. (2014). “Dość czasu i światła”, trad. A.F. Kola, *Teksty Drugie*, 4, 100–130.
- Grudzińska, G. (ed.) [et al.] (2009). *Transición en retrospectiva. Los casos de Polonia y España*, Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia.
- Janaszek-Ivaničková, H. (2015). “Literatura polska w wirach transformacji” en H. Janaszek-Ivaničková (ed.). *Literatury*

- słowiańskie po roku 1989, Transformacja*, t. I, 31–60. Warszawa: ELIPSA.
- Janion, M. (2000). “Zmierzch paradygmatu” en M. Janion, *Do Europy tak, ale razem z naszymi umarłymi*, 19–34. Warszawa: Wydawnictwo Sic.
- Machado Manuel (2000). *Del arte largo. Antología poética*. Barcelona: Lumen.
- Marsé, J. (2013). *Un día volveré*. Barcelona: Debolsillo.
- Phaeton, J. (2007). “La representación literaria de la prostitución en la España del primer franquismo en Cela y Martín-Santos”, *Arenal*, 14:1; enero-junio 2007, 161–183.
- Prus, B. (2017). *Lalka*. Kraków: Znak.
- Rojas, F. de (2005). *La Celestina*. Madrid: Cátedra.
- Siemion, P. (2016). *Niskie Łąki*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- Soból, M. (2005). *Mojry*. Warszawa: W.A.B.

LA CRISIS DEL DETECTIVE EN *LOS HOMBRES MOJADOS NO TEMEN A LA LLUVIA* DE JUAN MADRID

Carlos Cuadra
Stephen F. Austin State University

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.21>

Resumen

La novela negra española durante el tiempo de la transición democrática tuvo un carácter político y sirvió para desarrollar una crítica de la sociedad. Juan Madrid, uno de los representantes del género estableció un modelo narrativo con las novelas protagonizadas por el detective Toni Romano que se convirtió, de alguna manera en el representante de los ideales de la izquierda. En la novela de 2016 *Los Hombres mojados no temen a la lluvia*, Juan Madrid desarrolla una variación de este modelo tradicional y renuncia a una visión política en aras de una visión mucho más marginal y violenta.

Palabras clave: Novela negra, Transición Democrática en España, violencia de género, Juan Madrid.

Tal vez la capacidad de crear valores que tiene la novela negra sea la razón por la que este género floreció en España durante los años de la transición democrática, tras la muerte del general Franco, un tiempo en que la sociedad española necesitaba renovar perspectivas. El universo que describen las novelas negras de Manuel Vázquez Montalbán, Andreu Martín o Francisco González Ledesma, es sobre todo un universo político. Como quiere Antonio Calmeiro, autor de una historia del género policial en España,

La novela policiaca en España en la última parte del siglo XX (se ha transformado en) un género político, utilizado a menudo como instrumento de observación social y crítica cultural, así como un espacio de resistencia política y subversión ideológica del statu quo por parte de muchos escritores españoles, durante y después del régimen de Franco. (Colmeiro, 2014: 15)

Cabe preguntarse en qué consisten exactamente esta crítica y esta observación, qué valores propugnan. Un caso interesante es el de Juan Madrid (Málaga, 1947), el autor en el que se centran estas páginas. Juan Madrid es un autor mítico y al mismo tiempo alternativo. Excluido habitualmente por los críticos y antólogos, es reconocido por muchos aficionados al género como “uno de los fundadores de la novela negra española” (Galindo, 2017). Juan Madrid no escribe textos políticamente correctos. Después de más de treinta años de oficio novelístico, mantiene una posición de resistencia al poder establecido y se reafirma en una interpretación política del género negro, y dice querer llevarla hasta sus últimas consecuencias. En sus propias palabras:

La buena novela negra está dando una visión de la realidad, una propuesta de mirada a la realidad, y eso ha molestado muchísimo y sigue molestando en la actualidad. La literatura que merece la pena te cuenta historias que te hacen pensar que todo lo que te han contado es verdad, o podría serlo, y ha ocurrido y sucedido mientras te lo estaban contando. Debe fomentar el conocimiento de la sociedad, de sus puntos negros e inquietar y revolver a la gente. (Seoane, 2017)

Es de notar cómo el escritor comienza diciendo que la literatura negra es ficción y acaba declarándola capaz de un conocimiento objetivo de la sociedad. Parece que él mismo cree que su ficción es más real que la realidad misma. Juan Madrid ofrece una visión personal y parcial de la realidad. Quiere hacerse portavoz del sector más oprimido de la sociedad española de la sociedad democrática. Sus novelas ofrecen una visión alternativa, capaz de desenmascarar una serie de usos corrompidos y de proponer

otros nuevos: democracia, libertad, igualdad. Sin embargo, pese a un declarado compromiso en contra de la dictadura de Franco (Galindo, 2017) los valores del franquismo, latentes en la sociedad española de la transición democrática, transpiran en la primera novela de Juan Madrid, *Un beso de amigo*, escrita, en 1980, esto es, incluso antes del 23-F, del afianzamiento del sistema democrático en España y de la llegada del PSOE al poder.

Un beso de amigo, narrada en primera persona, se basa sobre todo en el modelo establecido por Raymond Chandler. Toma de las novelas de Chandler situaciones y personajes que Juan Madrid adapta, de manera muy personal, a los bajos fondos de la capital de España. La novela hace alarde de una considerable agilidad narrativa y muestra el excelente oído que su autor tiene para el diálogo. Sin embargo, no hay en ella criminales memorables. Tal vez la razón de esta carencia esté en el mismo mundo que Juan Madrid quiere describir. El régimen franquista de los años setenta no se distinguió por el talento ni la genialidad de sus líderes, que crearon una sociedad mediocre y anquilosada, la continuación de la “España de charanga y pandereta” de Antonio Machado. El pretexto para desarrollar la trama son unos documentos comprometedores que muestran los vínculos secretos de un rico empresario llamado Elósegui con una serie de grupos de agitadores fascistas. Esa es la excusa que nos permite conocer y apreciar las virtudes de Toni Romano, el detective protagonista. Toni es un hombre del pueblo: exboxeador, expolicía y enemigo a ultranza del franquismo. Uno de los personajes secundarios de la novela define a Toni como “El guerrero del antifaz. Un muerto de hambre que se cree el Guerrero del Antifaz” (Madrid, 1980: 158)

El guerrero del antifaz, el más célebre héroe del cómic de la posguerra española, representaba, paradójicamente, la quintaesencia de los valores del franquismo. Toni, es progresista y democrático, pero tiene una idea maniquea del bien y del mal. Además, Toni es muy violento, mucho más violento que Phillip Marlowe, aunque su agresividad parece justificarse como una forma de impartir justicia. Toni no comete errores. Con preternatural discernimiento, sólo castiga a los malos, a los que se lo merecen. Un ejemplo es el de Romero, el guardia de seguridad de

un aparcamiento donde Yumbo, un amigo de Toni, es asesinado. Romero le dice a Toni que Yumbo era un vago. Toni responde:

- ¡Qué simpático eres, Romero!
- Más de una vez estuve a punto de echar a ese vago. Pero me daba pena. Yo no soy así.
- Romero, ¿Qué hora es? –le pregunté
- Las nueve, ¿por qué?
- Para que te acuerdes –le respondí y le lancé la derecha a la boca. Abrió los brazos y tropezó contra la cristallera. No tuve siquiera que sacudirle otro. (Madrid, 1980: 139)

Gracias a ese derroche de agresión física y chulería, Toni Romano tiene efectivamente mucho de Cruzado, en el sentido medieval del término. Sus opiniones se parecen a veces a ordalías. Estas prácticas incluyen también la violencia de género. Este es el consejo de Toni a un marido engañado: “Háblale. Esta noche le hablas y se acabó. O mejor le sacudes un poco con un cinturón no muy fuerte y luego os vais de vacaciones. Dora trabaja mucho.” (Madrid, 1980: 120)

Es necesario pegar a la esposa infiel, pero no sin bondadosa comprensión. Hay que hacerlo por el bien de ella, sin inquina, poniéndose en su lugar.

La capacidad de discernir entre el bien y el mal de Toni parece ser una consecuencia de su fuerza física. Toni tiene razón porque es el más fuerte. Su atractivo es también consecuencia de preeminencia darwinista sobre otros miembros de la especie. Este atractivo se trasluce en una relación especial con las mujeres que le rodean, muchas de ellas prostitutas. Las mujeres son el público de Toni. Se rinden antes o después ante su carisma. Lo encuentran cautivador y se le insinúan de manera abierta. Toni triunfa sobre todo como macho de la especie. Una empleada de un bar americano con la que disfruta una noche de pasión le dice:

Tienes una cara muy rara, me fijé en cuanto te vi. De mongol, o algo así, pero eres guapo. No guapo, guapo pero guapo. Y tienes unos brazos demasiado grandes para la chaqueta.

– Y añade, romántica: ¿Estoy diciendo tonterías? (Madrid, 1980: 144)

Toni, por supuesto, no corresponde a sus admiradoras. Como el detective ideal de Chandler, no se deja mancillar. Es puro, es superior. No se implica sentimentalmente.

Como contrapunto de esta loa constante a la masculinidad tradicional aparece en la novela el fantasma de la castración. En el primer capítulo, una adolescente a la que Toni ha venido a rescatar de unos matones no tiene tiempo de caer en las redes del detective. Antes de que Toni pueda desplegar sus encantos, la chica le increpa a uno de sus captores diciendo “¡Córtale la polla, Luis! ¡Anda, córtasela!” (Madrid, 1980: 13)

Como cabría esperar, Toni le noquea de inmediato al tal Luis de un directo en la mandíbula y la amenaza no se materializa. Pero el tema de la castración reaparece en las últimas páginas de la novela cuando Marga, la esposa de Elósegui, le revienta los genitales de un tiro a uno de los esbirros a los que ha seducido, con sus artes de mujer, para liberar a Toni. Marga sumisa y complaciente cuando se trata del detective, es una *mantis religiosa* con los demás personajes masculinos.

Toni es el único que sabe “tratar a las mujeres”. Para los demás representantes del género masculino, ellas son un colectivo incomprensible, peligroso, letal. Por supuesto, el comportamiento irresistible de Toni no se basa en ninguna estrategia. Es el instinto, la naturaleza, lo que le da a Toni su preeminencia. En suma, en una novela en el que no existe un criminal brillante ni poderoso, el detective muestra una moralidad más ambigua que nunca.

Es posible que la explicación de todas estas particularidades se encuentre en una entrevista que Juan Madrid al diario Sur en la que afirma: “Cada novela es una venganza. De alguien que se rio de ti, que te insultó, te negó o te ninguneó; de la chica que te dejó en una esquina y se negó a bailar contigo” (Lorenci, 2017). Desde ese punto, *Un beso de amigo* de Juan Madrid es una excursión por el imaginario de su autor. En ella, Toni Romano salda las cuentas de Juan Madrid. Más que un diagnóstico objetivo de la España del final de los años setenta, consiste, pudiéramos decir, en el negativo

fotográfico de una serie de carencias, que, al ser compensadas en la novela, nos permiten hacernos una imagen del funcionamiento de aquella sociedad: violencia reprimida, miedo a la sexualidad, confusión moral, aislamiento, incomunicación, etc.

Podemos concluir que *Un beso de amigo* es un texto que ofrece un diagnóstico crítico de la sociedad española de su tiempo, pero no escapa a muchos de los usos y presupuestos ancestrales que la inmovilizan. Pese a todo, la novela comunica un tono de optimismo y esperanza en el futuro.

Pero este optimismo un tanto ingenuo no se mantuvo por mucho tiempo en la obra literaria de Juan Madrid. En los años 90 y tras varias novelas, el personaje de Toni Romano pierde actualidad. Este cambio de tono corre en paralelo con el desencanto político que muestra Juan Madrid en sus declaraciones públicas. He aquí el fragmento de una entrevista de noviembre de 2017:

La Transición no destruyó el franquismo, lo cambió, lo modificó con las élites sociales y políticas que son las que gobiernan ahora, pero entonces no se reformó este país en nada. (...) El error fue muy grande, hubo un engaño y los españoles nos creímos todos a Felipe González y su pandilla, que como vemos van por otro camino. Es algo muy característico de mi generación, darse cuenta de que lo que ocurrió en este país fue un engaño absoluto. (Sedane, 2017)

Juan Madrid no renuncia a sus ideales y tampoco usa el ejemplo de estos políticos corruptos para construir personajes interesantes, criminales con dimensión y profundidad. Se limita a ampliar su definición de Franquismo. En los años 90, la izquierda ha pasado a ser parte de los poderes establecidos. El diálogo político real ha desaparecido en España. Este desencanto radical de los políticos de la transición democrática es la primera clave en el cambio de la narrativa de Juan Madrid en el siglo XXI. La segunda, es un intento de ponerse a la altura de los tiempos en lo referente a la política de género. Juan Madrid pasa a describir un mundo en que todos los partidos políticos mayoritarios son corruptos, pero en el que no todas las mujeres son prostitutas. Para comprender

los términos de este cambio tal vez sea útil acercarse a una de las últimas novelas del autor, la titulada *Los hombres mojados no temen a la lluvia*.

La fórmula en esta novela es más o menos la misma que la de *Un beso de amigo*. El centro de la trama en este caso es un filme porno sadomasoquista y comprometedor. El malvado plutócrata se llama ahora Barrera, no Elósegui. En el transcurso de la investigación para recuperar el filme porno se descubren las actividades ilegales de una trama de millonarios facinerosos. La gran diferencia entre *Un beso de amigo* y *Los hombres mojados no temen a la lluvia* es que en esta última Toni Romano está ausente. El papel de protagonista lo retoman dos nuevos personajes, que, como las condensaciones de los sueños, forman versiones complementarias del héroe masculino. Uno de ellos representa el aspecto presentable de Toni Romano; el otro, su sombra. El protagonista digamos, políticamente correcto, la luz, se llama Liberto Ruano, quien narra la novela en primera persona. Liberto es un abogado culto, pacífico y defensor de los oprimidos que se ve envuelto en la búsqueda del filme porno en cuestión. Representa los valores de la civilización y la legalidad. Sin embargo, pese a todas sus cualidades, no posee los atributos sobrenaturales de Toni Romano. Su bufete pasa por apuros económicos y dista mucho de ser irresistible para las mujeres. Precisamente su vida amorosa, su debilidad, es la que le lleva a la ruina.

Liberto es el amante de Julia, la esposa de Barrera, el “malo” de la novela, y está muy enamorado de ella. Como su propio nombre nos revela, Liberto es un gourmet del amor, un intelectual del sexo. Un libertino. Su técnica de seducción consiste en largas peroratas sobre literatura y zoología erótica. He aquí uno de sus monólogos con Julia:

Existe una antigua leyenda mediterránea. La de un pez hembra que devora a su macho. Pero resulta que es verdad. Su nombre científico es *Xarroco Abisal* y en el lenguaje popular ‘pez plata’. Ese pez, que puede llegar a pesar hasta tres kilos y habita en las profundidades abisales del mar, tiene una particularidad. La hembra de su especie atrae al macho en la época del

apareamiento y ya no se separa de él. Se alimenta de su carne mientras copulan hasta que es consumido por completo por la hembra. Cuando eso ocurre, la hembra busca otro macho nuevo (Madrid, 2013: pos. 416).

Podríamos decir que Liberto intenta conquistar a su objeto erótico, no mediante un derroche de violencia, como Toni Romano, sino por medio de la palabra, imponiendo una superioridad intelectual. Por desgracia, Julia, pese a sus continuas declaraciones de amor hacia el abogado, se cansa de él y decide quitárselo de encima contratando a dos matones para que lo castren. La ablación se lleva a cabo sólo a medias y, tras una oportuna intervención quirúrgica, Liberto logra conservar su pene, pero sus peores miedos se han hecho realidad. Ha caído en las redes de una *mantis religiosa*, o si se prefiere, de la hembra del *Xarroco Abisal*, y se ha convertido en un eunuco psicológico. La novela ha llegado a un callejón sin salida.

Aquí entra en escena el segundo personaje protagonista, la mitad oscura de Toni Romano, un *deus ex machina* llamado Aurelio Pescador. Aurelio representa la masculinidad salvaje y marginal. Es un viejo de setenta y cuatro años que trabaja de forma intermitente en el bufete de Liberto como “guardaespaldas o informante”. Cuando Liberto se convierte en un hombre sin atributos, Aurelio toma el relevo. Aurelio Pescador comparte muchas de las características de Toni Romano pero es, al fin y a la postre un sicario. Representa lo peor de ambos mundos, el del detective y el del criminal. Resulta que en realidad es un asesino profesional de la mafia calabresa. No es un criminal vulgar, sino que descende de la aristocracia de Aragón, con el elaborado código de honor (como el quería Raymond Chandler para su detective) de la *Cosa Nostra*, un código de sórdidos asesinatos y negocios con drogas. Cobrándose unas cuantas vidas de forma fría y despiadada, Aurelio restablece el orden y pone fuera de peligro a ...su hijo Liberto. Porque, en una anagnórisis postrera, descubrimos esta rocambolesca relación paterno filial entre ambos personajes que nos hace verlos como dos caras de la misma moneda.

¿Cómo interpretar este nuevo giro en la producción del novelista malagueño? Juan Madrid nos ofrece una vez más una narración vívida, escrita en prosa precisa y desarrollada con gran riqueza imaginativa. Técnicamente se encuentra en plena forma, como corresponde a alguien que aún hoy se declara con orgullo como un practicante de la novela negra en España:

Hay feministas que dicen ‘sin mujeres aquí no se hace nada’, pero están equivocadas, eso no significa que haya una transformación en la novela negra. Pero ya te digo, es que a mí no me gusta lo que se hace ahora en general porque lo que se hace es novela policiaca, no negra, y a mí no me gusta la novela policiaca. (Corroto, 2017)

Tal vez la diferencia entre la novela policiaca y la novela negra se encuentre en el motivo de la venganza. El detective de la novela policiaca resuelve el enigma; el de la novela negra va más allá. Juzga y se venga, como nos decía Juan Madrid en la cita reproducida anteriormente. La venganza que ejercía Toni Romano en las primeras novelas de Madrid no consistía en el asesinato. Después de todo, Toni representaba a las fuerzas progresistas de una sociedad con la esperanza de alcanzar un futuro justo de forma legal. Aurelio Pescador es distinto. Es un miembro de la mafia calabresa y es un personaje impostado. No representa a ningún estrato de la sociedad. Pertenece a otro mundo, a otra novela. No tiene verosimilitud en la España de los años dos mil. Agotado el modelo de Toni Romano, agotados sus principios e ideales, desenmascaradas las fuerzas políticas de la izquierda que el detective representaba, Juan Madrid no desarrolla un nuevo discurso de resistencia política y subversión ideológica. No hay una solución crítica a la corrupción y el marasmo de la sociedad española. La única forma de restablecer el equilibrio es mediante el crimen. *Los hombres mojados no temen a la lluvia* es una novela que se debate entre la impotencia de Liberto Ruano y la marginalidad criminal de Aurelio Pescador. El guerrero del antifaz se ha convertido en un asesino, tal vez, no vulgar,

pero sí despiadado y, desde luego, inverosímil. Toni Romano nos daba una visión del mundo en el que todavía era posible esperar justicia. Aurelio Pescador perpetúa una situación criminal sin hacer una propuesta ideológica. La venganza ya no es un medio de restaurar el orden sino que se ha convertido en un recurso desesperado, la única garantía de la supervivencia de la clase trabajadora en España.

Bibliografía

- Chandler, R. (1988). *The simple Art of Murder*. New York: Vintage Books.
- Colmeiro, J. (1994). *La novela policiaca española*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Colmeiro, J. (2014). “Novela policiaca, novela política”, [en línea] <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5247874.pdf>> [20.04.2018].
- Corroto, P. (2017). “Juan Madrid: «El PSOE nos engañó: nunca ha sido de izquierdas, ni siquiera en los 80'»” [en línea], <https://www.elconfidencial.com/cultural/2017-07-11/juan-madrid-semana-negra-gijon_1412790/> [25.04.2018].
- Galindo, J.C. (2017). “Cuatro libros de un autor clásico de la novela negra española”, [en línea] <https://elpais.com/cultura/2017/09/28/elemental/1506616954_689758.html> [22.04.2018].
- Galindo, J.C. (2017). “Juan Madrid evoca en su nueva novela la memoria de la lucha antifranquista” [en línea] <https://www.malagahoy.es/ocio/Juan-Madrid-novela-memoria-antifranquista_0_1134486701.html> [20.04.2018].
- Lorenci, M. (2017). “Memoria y desmemoria de Juan Madrid” [en línea] <https://www.diariosur.es/culturas/libros/201705/10/memoria-desmemoria-juan-madrid-20170510003938-v.html> [17.05.2017]
- Madrid, J. (1980). *Un beso de amigo*. Madrid: Sedmay
- Madrid, J. (2013). *Los hombres mojados no temen a la lluvia*. Madrid: Alianza editorial. Documento Kindle.

Poe, E.A. “The Murders of the Rue Morgue”, [en línea] <https://americanenglish.state.gov/files/ae/resource_files/the_murders_in_the_rue_morgue.pdf> [20.04.2019].

Sedane, A. (2017). “Juan Madrid: «La buena novela negra debe molestar a alguien»”, [en línea] <<https://elcultural.com/noticias/letras/Juan-Madrid-La-buena-novela-negra-debe-molestar-a-alguien/10079>> [20.04.2018].

LITERATURA ESCRITA “DESDE LA INFELICIDAD”: SOBRE LA NARRATIVA DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

Natalia Sadowska
Universidad de Łódź

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.22>

Resumen

Horacio Castellanos Moya es uno de los autores más interesantes y originales que en las últimas dos décadas han marcado su presencia en el campo de la narrativa hispanoamericana. En una de las entrevistas concedidas, el autor salvadoreño afirmó que escribe “desde la infelicidad”: producto de la experiencia del terror de la guerra civil, de la desilusión con la especie humana y del sentimiento de desarraigo. Las experiencias mencionadas han dejado huella en su narrativa, influyendo en la temática de sus textos y en el lenguaje que emplea. Por tanto, el objetivo del presente trabajo consiste en acercarse al peculiar estilo de la prosa de Castellanos Moya –perteneciente a la llamada narrativa post-testimonial– en la que los sentimientos como la rabia, la nostalgia o la indignación son expresados mediante un vasto abanico de herramientas literarias.

Palabras clave: narrativa centroamericana, narrativa post-testimonial, Horacio Castellanos Moya, herramientas literarias.

Durante años, por diversos motivos de índole fundamentalmente política, la proyección de la literatura proveniente de Centroamérica –más allá del canon literario representado por Rubén Darío, Miguel Ángel Asturias, Augusto Monterroso o José Coronel Urtecho– fue mínima, aún más desde la perspectiva del mercado

editorial europeo. No obstante, en las últimas décadas ha debutado una nueva generación de escritores centroamericanos, nacidos entre los años cincuenta y setenta, que han marcado su presencia no solo dentro del mundo de las letras latinoamericanas, sino también internacionales. Entre los más importantes representantes de dicho grupo habrá que destacar a Rodrigo Rey Rosa, Arturo Arias, Dante Liano, Sergio Ramírez, Claudia Hernández, Ernesto Cardenal y Horacio Castellanos Moya.

Horacio Castellanos Moya es uno de los más formidables y originales prosistas de la actual literatura latinoamericana, cuya narrativa es conocida, fundamentalmente, por la temática que ahonda en la situación política y social de El Salvador y Guatemala, así como también en la violencia como razón de la progresiva crisis del discurso en ambos países. Como afirma el escritor, dicho estilo tiene origen en la experiencia de los conflictos armados que sacudieron su país natal:

(...) el hecho de vivir en el fragor de una guerra civil me intoxicó de realidades contundentes, de historias que no cabían en el verso, de ansias de contar. De pronto me encontré escribiendo cuentos como si fuesen poemas, con la misma sensación de asombro, con la misma espontaneidad, sin la racionalidad del narrador que todo lo planifica (Castellanos Moya, 2011: 53).

La estética de su obra toma como base la inestabilidad y la deshumanización que tienen su reflejo en el lenguaje empleado por el escritor: un lenguaje brutal y acerado que aumenta la sensación de asfixia, del constante sentimiento de opresión; el mismo autor indica como una de las principales características de su prosa la intensidad de estilo (Carini, Foppa Pedretti, 2013: 139).

En *El asco*, una de las obras fundamentales de Castellanos Moya, parece que la escritura es la única herramienta capaz de dar la voz a los sacudidos por la guerra, la política y la injusticia. La traición y la brutalidad del conflicto no pueden ser representadas de otra manera que mediante un lenguaje intenso, a veces hasta paradójico y aberrante, como ocurre también en *Insensatez*. Son la ideología y las estructuras sociales, el acercamiento a los

abismos de la historia salvadoreña y de la condición humana, los factores que crean este discurso de fuerte desilusión con el mundo y la humanidad. Como muy acertadamente señala Magdalena Perkowska, “la mirada escéptica y lúcida de Castellanos Moya se posa sobre el paisaje desolado de la historia desmontando las estructuras ideológico-sociales del pasado y del presente, y detallando lo que él mismo llama «esa irracionalidad que nos condujo a la conflagración (1993: 75)»” (2017: 277).

En este contexto, resulta crucial mencionar a la nueva generación de escritores centroamericanos que, aunque rechaza el compromiso social y/o político en su faceta tradicional, sigue formando parte de la realidad latinoamericana, lo que queda plasmado en su producción literaria que sigue abordando temas que afectan a su actualidad: la violencia, el narcotráfico, la corrupción o las emigraciones masivas como frutos de los duraderos conflictos internos. Por lo tanto, rechazando el espíritu idealista de la narrativa comprometida, optan por lo que Beatriz Cortez (2010) denomina la “estética del cinismo” que encuentra su realización no solo en la temática que actualmente puebla la narrativa latinoamericana, sino también en las herramientas literarias empleadas. Según Cortez, las ficciones que se inscriben dentro de dicha estética ponen en duda las capacidades de renovar valores morales y mejorar la situación política y social de los países centroamericanos, ya que retratan a las sociedades del istmo en el estado de caos, violencia y corrupción permanentes que reinan también dentro del espacio privado, pese a una serie de normas de la decencia y moralidad establecidas por ellos mismos. Así pues, “[la estética del cinismo], proporciona una estrategia de sobrevivencia para el individuo en un contexto social minado por el legado de violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo” (Cortez, 2010: 26).

Para referirse a este mismo tipo de novela que implica cierta revisión de su autoridad política, Fernando Rosenberg (2009) introduce el término de “narrativas de verdad y reconciliación”, mientras que Sánchez Prado (2010) emplea la noción de “narrativa post-testimonial”, a la cual “Castellanos Moya (le) concede de nuevo el poder de exploración experiencial despojado por la

expectativa testimonialista” (Sánchez Prado, 2010: 85). Por último, habrá que indicar la “estética de la violencia”, propuesta por Acevedo Leal (2000), que entre las estrategias formales que funcionan como representaciones de la violencia, enumera la fragmentación, la desesperanza, el desencanto con lo cotidiano y el descontento personal en torno a la situación política (el individuo prima sobre el colectivo) o lo esquizofrénico (2000: 103), lo que también está reflejado en la mayoría de la obra literaria y ensayística de Castellanos Moya. Por esta razón, su narrativa –aunque es más adecuado referirse en este contexto a toda la producción literaria de la nueva generación de escritores centroamericanos– funciona como barómetro de cambios sociales y, además, desempeña el importante papel de denunciar la vigente identidad centroamericana.

No obstante, no son los únicos rasgos del estilo moyano, ya que las estrategias narrativas utilizadas por el autor salvadoreño presentan una gran diversidad de realizaciones. Se suelen apoyar en narradores en primera persona, diálogos con la mínima presencia del narrador clásico en tercera persona, como elementos característicos de la oralidad que, según Andrés Pau (2009), es uno de los recursos más frecuentes en la narrativa del escritor. Asimismo, resulta esencial indicar las múltiples perspectivas –a menudo sorprendentes, dado que a primera vista son historias muy personales e insignificantes que, empero, resultan estar fuertemente vinculadas a la política nacional– que asume el salvadoreño y cuyo fin consiste en ofrecerle al lector una variedad de puntos de vista donde ninguno de ellos se sobrepone al otro. Como claro ejemplo sirve la serie de novelas policíacas¹ dedicadas a la familia Aragón (*Tirana memoria*, *La sirvienta y el luchador* o *El sueño del retorno*) donde varias narraciones fragmentarias

¹ Sobre la utilidad de la novela policíaca afirma Castellanos Moya: “Me parece que una de las formas más sugerentes y efectivas de abordar lo político es por medio de la técnica del *thriller* o novela policíaca, no solo gracias a las virtudes del mecanismo del suspenso, sino porque desde lo policíaco es posible sumirse con mayor profundidad en las cloacas del poder político” (2008a: 16).

finalmente crean un conjunto mediante un grupo de personajes que deambulan en las páginas de la saga. Así define sus estrategias narrativas el mismo autor:

Yo cada vez que comienzo un libro no sé quién nos va a contar. No soy yo, no existo. Tengo que encontrar una voz, y hasta que no me suena la voz no importa que sea oralidad, no importa que se trate de una novela escrita como monólogo, que sea en tercera persona, pero me tiene que sonar. Tiene que comenzar como a moverme, tiene que comenzar a correr en las sienes (Carini, Foppa Pedretti, 2013: 138).

A los escritores que estamos más cercanos a la música, al sentido del oído, nos preocupa mucho más el ritmo, la melodía, que se expresan en la voz narrativa. Tiene que haber una música, una velocidad, una pulsación. La magia de la creación es construir esa voz; no siempre se logra. He tenido muchas circunstancias en que he tenido historias estupendas, personajes, una trama que me parece buena, pero una vez que me siento y quiero hablar en tercera persona o en la voz de alguno de los personajes se me derrumba porque no logro el tono. Quizá eso está relacionado con el hecho de que no me sale de adentro, no toca una cuerda interna mía (Díaz, 2017).

Un caso especialmente notable es la voz narrativa de *El asco*, en cuyas páginas el lector asiste a un diálogo muy peculiar entre Edgardo Vega y un tal Moya que, empero, resulta ser un soliloquio de Vega que retransmite la historia contemporánea de Guatemala. El texto explora de forma magistral la oralidad, puesto que emplea un amplio abanico de coloquialismos centroamericanos, las oraciones son infinitas y prácticamente excluyen signos de puntuación; las repeticiones de las mismas ideas producen la sensación de falta de progreso en la trama:

A nadie le interesa la literatura ni la historia, ni nada que tenga que ver con el pensamiento o con las humanidades, por eso no existe la carrera de historia, ninguna universidad tiene carreras

de historia, un país increíble, Moya, nadie puede estudiar historia porque no hay carrera de historia, y no hay carrera de historia porque a nadie le interesa la historia, es la verdad, me dijo Vega. Y todavía hay despistados que llaman “nación” a este sitio, un sinsentido, una estupidez que daría risa si no fuera por lo grotesco: cómo pueden llamar nación a un sitio poblado por individuos a los que no les interesa tener historia ni saber nada de su historia, un sitio poblado por individuos cuyo único interés es imitar a los militares y ser administradores de empresas, me dijo Vega. Un tremendo asco, Moya, un asco tremendísimo es lo que me produce este país (Castellanos Moya, 2008b: pos. 95.6).

De acuerdo con las propuestas de Sianne Ngai, expuestas en su trabajo *Ugly Feelings* (2005), fuertes emociones y afectos desempeñan una función crucial dentro de una comunidad, diagnosticando sus problemas y, a la vez, presentándolos bajo una nueva luz (2005: 3–5). *El asco* es una feroz diatriba de lo salvadoreño, donde predomina la cita indirecta del monólogo de Vega. El escritor salvadoreño expresa los sentimientos de rabia, desilusión, falta de confianza en la humanidad que caracterizan su narrativa a través de los interminables monólogos que, desde el punto de vista estilístico, se acercan al guion del cine, imitando de modo magistral el habla cotidiana.

Asimismo, habrá que mencionar a la figura de un tal Moya o Castellanos Moya que aparece como otro elemento característico de la literatura latinoamericana de las últimas décadas: el de la autoficción. Como demuestra la siguiente cita, el personaje de Moya, indudablemente, comparte varias vivencias con el escritor salvadoreño:

Pero la verdad, Moya, más allá de esta miseria cultural y con el cariño que te tengo, lo que deberías valorar es si realmente tenés vocación de escritor, si realmente tenés el talento, la voluntad y la disciplina que se requieren para crear una obra de arte, te lo digo en serio, Moya, con esos cuenticos famélicos no vas a ninguna parte, no es posible que a tu edad sigas publicando

esos cuenticos famélicos que pasan absolutamente desapercibidos, que no los conoce nadie, que nadie ha leído porque a nadie le interesan, esos cuenticos famélicos no existen, Moya, solo para tus amigos del barrio, ninguno de esos cuenticos famélicos con sexo y violencia vale la pena, te lo digo con cariño, deberías mejor persistir en el periodismo o en otras disciplinas (Castellanos Moya, 2008b: pos. 67.6).

La alteración de la sintaxis es otra de las estrategias que caracteriza la narrativa moyana. “Yo no estoy completo de la mente” (Castellanos Moya, 2004: pos. 17) es la enunciación, pronunciada por un indígena obligado a asistir al asesinato de sus familiares, que abre la novela *Insensatez*. La frase de manera extremadamente sugestiva muestra dicha alteración de la sintaxis que el público lector va a experimentar a través de los testimonios de los sobrevivientes del terror, ya que la violencia del relato, expresada mediante la sintaxis, las redundancias verbales y el léxico plagado de brutalidad, le va a perjudicar al lector de la misma manera que ya ha perjudicado a las víctimas de la guerra. Así pues, los recursos empleados por Castellanos Moya no solo buscan denunciar los crímenes, sino que también tienen como fin reproducir de forma lo más fiel posible el sufrimiento y las perturbaciones mentales de los damnificados. Lo evidencian los enunciados que aparecen en los testimonios recogidos –“que siempre los sueños allí están todavía” o “para mí recordar, siento yo que estoy viviendo otra vez”– que manifiestan el quiebre mental de los que han logrado sobrevivir. La sensación de asfixia y dolor la aumenta la aparición de adjetivos fijos: “las mil cien cuartillas” o “el llamado conflicto armado entre el ejército y la guerrilla”. La voz narrativa de la novela es consciente de las dificultades que enfrentan los indígenas al confesar sus historias: “recordar los hechos que ahí relataban significaba remover sus más dolorosos recuerdos, pero también entrar en una etapa terapéutica al poder confrontar su pasado, orear esos fantasmas sanguinarios que acechaban sus sueños” (Castellanos Moya, 2004: pos. 190). Es significativo el hecho de que el narrador lee las memorias desde la perspectiva literaria, puesto que las considera “una riqueza expresiva digna de la mejor

literatura”, aunque, no advertida ni apreciada por sus colaboradores. Asimismo, una “especie de espasmo mental” refleja el deterioro de equilibrio mental que sufre el mismo narrador y protagonista del texto al trabajar con estas “cápsulas concentradas de dolor”, evidencias de “perturbación mental de los sobrevivientes” de los cuales nos hace partícipes. De esta manera, la obra moyana se inscribe dentro de la mencionada antes narrativa post-testimonial de Sánchez Prado, mostrando, mediante diversos recursos estilísticos, la dificultad de contar el horror de la guerra civil.

El éxito de la narrativa de Castellanos Moya, proviene de su originalidad que se debe tanto al estilo que emplea el autor salvadoreño, como a los temas que aborda. Roberto Bolaño, con quien a menudo es comparado por el gran parecido estilístico e ideológico que existe entre ambos, le dedicó uno de los ensayos incluidos en el volumen *Entre paréntesis*. Con su picardía e ironía, el autor chileno destacó algunas de las características sustanciales de la escritura moyana, como el humor provocativo y la voluntad de estilo:

Su humor ácido, similar a una película de Buster Keaton y a una bomba de relojería, amenaza la estabilidad hormonal de los imbéciles, quienes al leerlo sienten el irrefrenable deseo de colgar en la plaza pública al autor. La verdad, no concibo honor más alto para un escritor de verdad (2004: 172)

[Castellanos Moya] es un melancólico y escribe como si viviera en el fondo de alguno de los muchos volcanes de su país. Esta frase suena a realismo mágico. Sin embargo, no hay nada mágico en sus libros, salvo tal vez su voluntad de estilo. Es un superviviente, pero no escribe como un superviviente (2004: 173).

Castellanos Moya, al igual que un gran número de escritores latinoamericanos, en alguna etapa de su vida optó por el exilio y a menudo declaraba el desarraigo con su país natal, inscribiéndose en la categoría de extraterritorialidad de Steiner. No obstante, nunca ha abandonado los temas políticos y sociales. Sus

novelas, en su mayoría, tocan el tema del trauma postdictatorial; los recursos estilísticos y el lenguaje empleado, las perspectivas tomadas cumplen con la idea de humanizar la memoria de lo ocurrido, quitándole la faceta de lo sagrado con el fin de transmitir el sufrimiento de individuos para que las atrocidades de la dictadura no queden en olvido y así no se repitan. La relevancia de la obra de Castellanos Moya, está basada en su repercusión en la creación de memoria cultural en torno al terror de las dictaduras latinoamericanas. Astrid Erll (2012) en *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*, indicó la suma importancia de la literatura como uno de los pilares de la memoria colectiva y cultural en el proceso de formar representaciones del pasado y crear identidades. Además, ante la institucionalización del recuerdo, los textos literarios funcionan como lugares de reivindicación de la memoria que en los discursos oficiales ha sido llamada y/o falseada, siendo a la vez área de reflexionar en torno al funcionamiento de las memorias y sus soportes. Indudablemente, los textos del autor salvadoreño pertenecen a este conjunto de narraciones de reivindicación, al igual que forman parte de la literatura cuyo propósito consiste en reforzar la visión crítica y escéptica de la realidad latinoamericana, vinculándose de este modo a la estética del cinismo propuesta por Beatriz Cortez.

La singularidad de la prosa moyana, es efecto de la imposibilidad de establecer clasificaciones genéricas de sus textos², dado que su narrativa, al romper con la estética de la novela testimonial tradicional, ha sido denominada por la crítica como perturbadora. La obra moyana está marcada por una serie de obsesiones del autor: desesperanza, desilusión, deshumanización e inestabilidad encarnadas por personajes que transitan entre textos –siendo una especie de vasos comunicantes– y por situaciones recurrentes que son consecuencias de la violencia y a la vez sus causas. El mismo objetivo de expresar el desacuerdo con la crueldad que sufre Centroamérica, representan las herramientas literarias que utiliza:

² Como afirma Castellanos Moya: “No me gusta ponerle un calificativo a la ficción que escribo; para mí se trata de novela o cuento a secas” (2008a: 9).

oraciones infinitas, adjetivos fijos, monólogos que aparecen como una estrategia autorreferencial, lenguaje repleto de brutalidad y numerosas modalidades narrativas. Así pues, no cabe duda de que el lado formal de la obra de Castellanos Moya, sus elecciones en cuanto al lenguaje y el estilo son claves para interpretación de sus textos, ya que son instrumentos que de forma todavía más profunda y crítica expresan su denuncia de la sociedad actual.

Bibliografía

- Acevedo Leal, A. (2001). “La estética de la violencia: Deconstrucciones de una identidad fragmentada”, *Temas centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*, 97–107. San José: TEOR/ÉTICA.
- Assmann, A. (2009). “Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej” en: Saryusz-Wolska, M. *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*. Kraków: Universitas.
- Bolaño, R. (2004). “Horacio Castellanos Moya” en: Bolaño, R., *Entre paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Barcelona: Anagrama.
- Carini, S., Foppa Pedretti, C. (2013). “La literatura no funciona en el ámbito del deber ser. Entrevista a Horacio Castellanos Moya”, *Caracol*, 4, 128–142.
- Castellanos Moya, H. (1993). “Literatura y transición” en: H. Castellanos Moya, *Recuento de incertidumbres: cultura y transición en El Salvador*. San Salvador: Ediciones Tendencias.
- Castellanos Moya, H. (2004). *Insensatez*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Castellanos Moya, H. (2008a). “Apuntes sobre lo político en la novela latinoamericana”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 694, 9–17.
- Castellanos Moya, H. (2008b). *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador*. El Salvador: Arcoiris.
- Castellanos Moya, H. (2011). “En los linderos del asombro” en: Castellanos Moya, H., *La metamorfosis del sabueso. Ensayos personales y otros textos*. Santiago de Chile: Universidad Diego Portales.

- Cortez, B. (2010). *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores.
- Díaz, D. (2017). "Horacio Castellanos Moya: «La literatura la escribo desde la infelicidad»" [en línea] <<https://www.nacion.com/viva/cultura/horacio-castellanos-moya-la-literatura-la-escribo-desde-la-infelicidad/3BIVLFDOQ5HURHZHX-T3VC7HPG4/story/>> [30.04.2018].
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Perkowska, M. (2017). "Recuerdos de una posibilidad: articulaciones afectivas de Historia y memoria en *Tirana memoria* de Horacio Castellanos Moya". *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, 16, 271–286.
- Sánchez Prado, I. (2010). "La ficción y el momento de peligro: *Insensatez* de Horacio Castellanos". *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, 79–86.

EL PROCESO EDUCATIVO DE LOS JÓVENES EN LA NOVELA *SUERTE MULANA* DE MARÍA JESÚS ALVARADO

Djoko Luis Stéphane Kouadio
Université Félix Houphouët-Boigny

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.23>

Resumen

María Jesús Alvarado identifica puntos importantes del proceso educativo en *Suerte Mulana* mediante la necesidad de la maduración de los jóvenes a nivel físico, así como a nivel de las facultades mentales. La escritora indica que esta maduración se basa en un aprendizaje cultural que remite, a su vez, al uso tanto del cuerpo como de las facultades a través del desarrollo de la reflexión, el amor al otro y al medio ambiente. Así, el proceso educativo termina con la destrucción de las fronteras entre seres humanos de culturas diferentes.

Palabras clave: educación – jóvenes – españoles – novela – saharauis.

1. Introducción

La presencia española en África sigue sirviendo de pretexto para abordar la cuestión de la formación y educación del ser humano mediante sus contactos con los demás. Es en este contexto que la novela contemporánea, sobre todo la de la escritora canaria María Jesús Alvarado, se dedica al análisis del comportamiento de los jóvenes en el territorio saharauí durante la colonización española. Desde entonces, ¿cómo aborda María Jesús Alvarado el fenómeno

educativo de los jóvenes a través de su novela *Suerte mulana*? Nuestra hipótesis es que la novela, cuya acción tiene lugar en el territorio saharauí, sirve de tela de fondo para darle al lector orientaciones sobre el proceso educativo de los jóvenes. Basándonos en el análisis temático (Paillé, Mucchielli, 2012: 231–314), nuestro artículo empezará, primero, por la presentación de las características de *Suerte Mulana*. Luego, veremos el proceso de maduración de los jóvenes. Por último, hablaremos del proceso comunicativo experimental y religioso.

2. Características de la novela

María Jesús Alvarado toma el pretexto del territorio saharauí, antigua colonia española, para explicar el proceso educativo de los jóvenes como base de la construcción de una nación (Maestre, 2003: 109–142). Su novela pone de relieve la vida de jóvenes españoles que viven en África y que tienen relaciones con los demás jóvenes saharauíes. *Suerte Mulana*, publicada en 2002, consta de tres partes esenciales. La primera parte se titula “Poema I: Cuentos de Violeta”, la segunda “Poema II: Las estrellas de Tinduf” y la tercera “Poema III: Recuerdos sobre fondo azul”. Precisamos que no se trata de un conjunto de textos poéticos, sino de una novela. Sin embargo, la tipografía cambia en el capítulo “Violeta escribe al revés” porque la autora le ofrece al lector un texto en prosa cuya tipografía remite a la de los árabes. El relato basado en la vida de una joven española, Violeta, termina y empieza la segunda parte de la novela que se relaciona con la coexistencia pacífica entre jóvenes tanto saharauíes como españoles. En la última parte, se lee un breve relato intimista de la vida de la novelista en el territorio saharauí; lo que da a la novela una novedad literaria como lo subraya Emilio González Déniz en el prólogo:

María Jesús Alvarado ha construido un libro hermosísimo, lírico y narrativo a la vez, contundente en su factura y muy lejos de la cursilería que suele inundar las evocaciones primerizas. Entre

otras, es la historia de una amistad infantil, metáfora de la necesaria amistad entre dos pueblos vecinos. [...]. Ahora sé que, por fin, hay una escritora en Canarias a la que le interesa África como referente literario (Alvarado, 2002: 12–13).

La novelista no habla de la situación política de los saharauis porque prefiere proponer más bien su visión universal del fenómeno educativo por “recuerdos de su infancia saharauí” (Moya, 2011). La escritora indica que el descubrimiento de las leyes que fundamentan la sociedad y la naturaleza sirve como elemento de educación, aunque no es cosa fácil por la resistencia de los jóvenes (Pérez, 2006: 8–28). Su novela insiste en la imposibilidad de educar a alguien sin la experiencia (Montaño, Montaño, 2008: 47). De hecho, para llevar a cabo el proceso educativo, la infancia y la juventud son momentos clave para formar y educar a un individuo capaz de integrarse en la sociedad con una conciencia moral irreprochable (Tébar, 2017: 133–145). *Suerte Mulana* permite echar un vistazo a la importancia de la disciplina que permite el respeto de las normas sociales. Sin embargo, la autora muestra que esta formación tiene como ventaja la desaparición de las malas tendencias. Añade que la conciencia del joven está constituyéndose a lo largo de un proceso de maduración ante las realidades sociales. En efecto,

En la adolescencia, ese periodo de la vida capital en los seres humanos, se inicia el sentido histórico y la necesidad de actuar, de tomar parte de los acontecimientos, de decidir el rumbo de la propia vida. Aparecen, en consecuencia, las preguntas sobre el sentido de la existencia (¿Quién soy?, ¿adónde voy?) y se elaboran los sistemas de valores sobre los que se cimentará la personalidad adulta (Ripoll, 2006: 71).

Suerte Mulana desempeña este papel educativo. Además, mediante los sistemas de valores transmitidos por la educación, el medio ambiente se convierte en un entorno transformado en el cual surgen informaciones capitales para su bienestar. A eso, se añade la actividad práctica que permite al joven encontrar sus propias determinaciones a través de un proceso de maduración.

3.

Un proceso de maduración

Suerte Mulana se particulariza por la referencia a modos de aprendizaje tales como la biología, la psicología, la sociología y la historia. La referencia a estas instancias se ve en los diferentes diálogos entre el abuelo y su nieta. Es el caso del largo intercambio entre Violeta y su abuelo a propósito de la llegada de los españoles al territorio saharauí (Alvarado, 2002: 30–31). En la novela, Violeta nos aparece transformada por el entrenamiento de su cuerpo, cuando, por ejemplo, pesca con su abuelo, y su manera de pensar. Llega a dominarse en lo que concierne sus reacciones emotivas. Poco a poco, Violeta sabe lo que se puede hacer o no para ser una persona integrada en su sociedad sin considerarse como superior a los demás. Para ella, la diversidad cultural es una cosa normal porque vive en un mundo caracterizado por diferencias culturales. Otros personajes, tales como Antonio, Mulud, Bucharaya y Hassan, se convierten en portavoz de un mensaje de aceptación al otro a pesar de las diferencias o de las fronteras geográficas, políticas, culturales establecidas arbitrariamente por seres humanos.

Crecieron juntos. Y estudiaron juntos hasta terminar el bachiller en el instituto de El Aaiún. Eran un buen grupo, a decir de sus profesores; y eran, sobre todo, buenos amigos. Antonio [...]. Mulud. [...]. Bucharaya. [...]. Y, cuando se echan de menos, miran al cielo y saben que su amistad está a salvo por allí, muy alto, muy por encima de las fronteras, más o menos a la altura de las estrellas que comparten (Alvarado, 2002: 69–70).

La escritora lucha contra todas formas de discriminaciones y milita para que desaparezcan los prejuicios racistas que separan los seres humanos, a pesar del hecho de que viven en territorio colonial. Sin embargo, cabe señalar que *Suerte Mulana* no forma parte de las novelas coloniales (Carrasco, 2009) aunque la historia relatada tiene lugar en un territorio colonial ávido de libertad y nacionalismo (M'Beirik, 2015) caracterizado por una doble cultura. Es la razón por la cual la autora revela que el proceso

educativo no excluye el reconocimiento de las potencialidades intelectuales y afectivas que caracterizan los jóvenes. Se trata del libre albedrío, la exigencia de reciprocidad y la práctica del intercambio en una sociedad de mezcla cultural. Eso convierte *Suerte Mulana* en una novela educativa y juvenil que participa en la socialización y la estructuración de la persona humana (Ripoll, 2006: 78). Así, los jóvenes enfrentan las vicisitudes existenciales actuales y futuras y, en el mismo tiempo, logran sus objetivos como lo revela la transformación, paso a paso, de Violeta en una joven cuya vida se aleja del racismo y de la indiferencia al otro. Mediante el caso de Violeta, el acto educativo crea las condiciones para que los jóvenes sean responsables de su propia vida abriéndose a nuevas posibilidades en un mundo globalizado (Ferronato, 2000: 11–100). Eso supone que los educadores comparten la tarea educativa no como si fueran dictadores, sino como colaboradores enseñándoles la necesidad de vivir en un universo de mestizaje (Cárdenas, 1995). Así pues, el joven admite la diferencia de culturas humanas a su alrededor. Por ejemplo, la actitud de Violeta lo indica cuando se interesa por la cultura árabe:

En cualquier caso, la grafía árabe le parecía fascinante. La combinación de líneas verticales, curvas bajas y sinuosas y puntitos estratégicamente colocados arriba y abajo, se le hacía especialmente hermosa y sugerente. Esa tarde decidió que, ya que para ella no había clases de *arabía*, iba a aprender a escribir español al revés, o mejor dicho, a escribirlo en el sentido correcto (Alvarado, 2002: 45–47).

Con la referencia al proceso educativo, la novelista evoca la necesidad de abordar la cuestión educativa bajo el ángulo de un rechazo del encierro de los jóvenes; técnica que hace brotar un proceso comunicativo experimental y religioso.

4.

Un proceso comunicativo experimental y religioso

La novelista pone de relieve el proceso comunicativo basado en el intercambio lingüístico. En efecto, indica que vivimos en un mundo de intercomunicación que no excluye la coexistencia entre lenguaje y pensamiento. En *Suerte Mulana*, hay pocos diálogos que informan sobre el valor de la expresión libre del pensamiento que, a su vez, permite contestar, de manera correcta, a todo contexto inédito. En otros términos, la comunicación entre adultos y jóvenes abre a un campo de infinitas posibilidades de creaciones. Las buenas relaciones entre Violeta y los miembros de su entorno social, católico y musulmán, revela el poder de la razón puesta al servicio del bienestar individual y colectivo. La joven española toma conciencia de la evolución del tiempo y la dialéctica de la angustia y la esperanza suscitada por la paradoja de la condición humana marcada por la muerte y la voluntad de eternidad. A partir del proceso educativo basado en la comunicación experimental, el abuelo le enseña a Violeta cómo funciona la naturaleza. El viejo empieza su formación con la relación que existe entre los objetos animados e inanimados y hace resaltar la importancia del fuego, el aire, el agua y la tierra, sin olvidar las diferentes combinaciones entre el calor y el frío. Demuestra que son elementos que favorecen el bienestar y el malestar del ser humano, aunque no puede separarse de ellos. Indica, además, que la existencia se caracteriza por el hecho de que la vida es movimiento y que todo contiene una forma de soplo vital. Para él, este soplo es el motor del dinamismo existencial. De ahí, la vida es dinámica y resulta de una organización que el ser humano no debe destruir. Esta concepción de la vida es la base de la profunda relación amistosa entre la cristiana Violeta y la musulmana Aixa:

El padre de Aixa aseguraba que cuando algo se desea con mucha intensidad, si es con sentimiento limpio y bueno, es como si se viera en realidad. Convencidas de ello, acordaron la manera de estar juntas sin que nadie se enterase y sin tener que

infringir las normas: Aixa rompería la tela por una esquina de la Jaime sin que nadie lo notara. De este modo, Violeta podría entrar por allí cuando quisiera. Sólo hacía falta la fuerza de su mente y la bondad de su corazón (Alvarado, 2002: 58–59).

La importancia del deber correctamente hecho por los padres y tutores que se preocupan por la educación de los niños y jóvenes es otro pilar de la novela de María Jesús Alvarado. En efecto, *Suerte Mulana* nos propone una definición del deber como un orden de realidad caracterizado por lo permitido y lo prohibido. Mejor dicho, el hecho de educar a una persona, como lo hacen tanto el abuelo de Violeta como el padre de Aixa, consiste en procurarles costumbres caracterizadas por un conjunto de buenas reglas de vida. Mediante las acciones del abuelo o del padre, vemos que el educador orienta al joven hacia la posibilidad de escoger lo bueno respecto a la autonomía de la voluntad ante lo malo, sobre todo a nivel de las relaciones humanas interculturales. Además de la perspectiva pacífica del proceso educativo, cabe señalar, en la novela, un vistazo a la sostenibilidad. En efecto, la escritora española insiste en el conocimiento de los riesgos que corre la sociedad humana al no tener en cuenta los recursos de la tierra. El respeto del mar por parte de los personajes y la armonía entre los nómades saharauis en el desierto demuestran que la novela remite a un vocabulario de la naturaleza vista como pura, sin ninguna contaminación debida al ser humano:

Notaba que todas volvían alegres, satisfechas de lo hermosos que estaban sus camellos y la buena leche que daban sus cabras, después de haber encontrado buenos pastos allá donde las nubes, instrumentos de Alá, bendecían la tierra [...]. Adultos y niños compartían el mismo mundo, el mismo trabajo y las mismas satisfacciones: ordenar las cabras, recoger la Jaima, buscar agua [...]. Violeta no podía evitar un cierto sentimiento de envidia por esa vida libre, en armonía con los demás y con el cielo y la tierra (Alvarado, 2002: 56–57).

Violeta actúa para respetar el medio ambiente como lo ha enseñado su abuelo. A través de estos personajes, la novela no hace referencia a un entorno destruido por la contaminación. Invita más bien a una contemplación y respeto del medio ambiente cuyos recursos no son explotados por una sociedad de consumo, sino por gente que lo explotan para sacar lo necesario sin gastar o agotar las reservas de la tierra. Es un mensaje educativo sobre la sostenibilidad hacia los jóvenes (Rodríguez, 2004: 205–208). Otro eje de la novela es la religión como fuente educativa. Eso se justifica porque el comportamiento de los jóvenes españoles y saharauis puede apoyarse en una moralidad en consonancia con las leyes divinas. Es decir que Dios interviene como una causa moral que no excluye un paralelismo entre fe y libre albedrío en el vivir cotidiano. Desde entonces, la novelista desempeña un papel de escritora cristiana preocupada por la educación juvenil (Aldama, 2000) y nos muestra un personaje determinado por su entorno sociocultural, pero que no está condicionado como si fuera máquina. Sin embargo, aunque es católica, la escritora no establece escalas entre las religiones en la medida en que el cristianismo y el islam no se enfrentan. El párrafo siguiente es una prueba del retorno a la convivencia en Al-Ándalus, aunque muchos historiadores rechazan el concepto de coexistencia pacífica en aquella época (Sánchez, 2016):

El mes de mayo, como todo el mundo sabe, es el mes de la Virgen. Violeta se sentía orgullosa cuando le tocaba poner las flores a la imagen que había en el altarcillo de la clase. Las niñas musulmanas que quisieran podían participar y siempre había unas cuantas que no querían perderse nada; les encantaba rezar y entonaban divertidas y hasta devotas cada una de las canciones. A Violeta, siempre queriendo ser justa, le pareció necesario corresponderles haciendo ellas, las cristianas, algo propio de la religión islámica (Alvarado, 2002: 35–36).

La experiencia cultural, según la novelista, corresponde a una etapa fundamental de la educación a través de dos perspectivas. En la primera, vemos que el joven se siente profundamente enraizado en las tradiciones que hace resaltar la pertenencia cultural

del individuo, y, en la segunda, se destaca un conjunto de creencias individuales que son frutos de la subjetividad de cada individuo (Guzmán, 2003: 40). Esta doble característica de la novela demuestra que la educación del joven pasa por un sistema de creencias articuladas, por una parte, alrededor de textos sagrados que son la Biblia y el Corán y, por otra parte, de un conjunto de otros ritos culturales. En efecto, observamos que la religión remite, a la vez, primero, a la comunidad a la que pertenecen los cristianos y musulmanes, y segundo, a la creencia a la cual adhiere Violeta cuando va a iglesia y Ahmed cuando lee el Corán. Todos utilizan su tiempo libre para reforzar sus lazos interculturales; lo que es una estrategia fundamental para vincular un mensaje sobre los diferentes métodos de educación.

5. Conclusión

María Jesús Alvarado combina creatividad literaria y mensaje sobre el fondo sociocultural del territorio saharauí para abordar la cuestión educativa. Revela cómo el fenómeno educativo sirve de puente para que el joven sepa manejar el concepto de libre albedrío y de respeto al otro. El interés del estudio reside en el hecho de que, aunque la autora se inspire en muchos eventos reales, se destaque cierto idealismo porque, mediante la novela, la escritora aspira a un mundo abierto donde se realiza el “melting pot”, fuente de progreso.

Bibliografía

Libros

- Alvarado, M.J. (2002). *Suerte Mulana*. Las Palmas de Gran Canaria: Puentepalo.
- Cárdenas, C. (1995). *Guía para la educación intercultural con jóvenes*. Madrid: Consejería de Educación y Ciencia.

- Carrasco González, A. (2009). *La novela colonial hispanoafri-
cana: las colonias africanas de España a través de la historia de la
novela*. Madrid: Sial.
- Paillé, P., Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences
humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.
- Sánchez Saus, R. (2016). *Al-Ándalus y la Cruz. La invasión musul-
mana de Hispania*. Barcelona: Stella Maris.

Monografía de un solo autor

- Ferronato, J. (2000). *Aproximaciones a la globalización*, 2ª ed. Bo-
gotá: Macchi.

Artículos en una obra colectiva

- Maestre Hernández, A. (2003). “Educar para construir una na-
ción”, en A.B. Espina Barrio (coord.). *Emigración e integración
cultural*, 109–142. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Rodríguez Marín, F. (2004). “La educación ambiental y los jóve-
nes”, en F.V. de Castro González (coord.). *Teoría y práctica de
la educación ambiental*, 205–208. Granada: Grupo Editorial
Universitario.

Artículos y comunicaciones

- Guardiola Bono, M.J. (2003). “La educación religiosa de una mujer
ilustrada”, *Revista de Historia Moderna*, 21, 365–382.
- Guzmán Maya, S.M., Arias Betancur, Y.F. (2009). “La educación
religiosa escolarizada”, *Revista Páginas*, 89, 33–48.
- Montaño Muñoz, J.L., Montano Muñoz, J.C. (2008). “Apuntes
para una lectura católica de la educación como formación
a partir de la experiencia personal del amor”, *Revista Páginas*,
81, 35–51.
- Nájera, O. (2007). “Los nuevos imaginarios religiosos de los jóve-
nes”, *Revista de Antropología experimental*, 7, 142–152.
- Pérez Esclarín, A. (2006). “El mundo de los jóvenes desafía a la
educación”, *Revista educación en valores*, 3/4/6, 8–28.
- Ripoll Saíz, A. (2006). “El adolescente en la literatura juvenil ac-
tual”, *Primeras noticias*, 217, 71–78.

Tébar Belmonte, L. (2017). “La educación y formación de la conciencia moral de los jóvenes”, *Foro educacional*, 29, 133–145.

Tesis de doctorado

M’Beirik, A.A. (2015). *El nacionalismo saharauí. De Zemla a la organización de la unidad africana*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Referencias electrónicas

Aldama Roy, A.M. (2000). “Los autores cristianos ante la educación de los jóvenes”, [en línea], <<http://www.anmal.uma.es/numero6/Aldama.htm>> [26.04.2018].

Moya, C. (2011). “La cuestión saharauí y su recepción en la literatura española”, [en línea], <<http://www.hazloquedabas.blogspot.com>> [7.05.2018].

LA NOVELA DE MI VIDA: JUGANDO CON LA MEMORIA

Jan Mlčoch

Universidad de Ostrava

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.24>

Resumen

La posmodernidad ha permitido borrar las fronteras entre la realidad y la ficción. En estas circunstancias apareció la nueva novela histórica que tenía por objetivo contribuir al debate sobre la memoria colectiva. El arte –en nuestro caso la literatura– ha reemplazado a la historia como fuente del saber histórico. *La novela de mi vida* (2002), con su peculiar estructura metaficcional, del autor cubano Leonardo Padura nos permite hacer un análisis literario a través del cual comentamos los límites borrosos entre la ficción y la realidad haciendo hincapié en la construcción de la memoria histórica de los cubanos.

Palabras clave: Leonardo Padura, metaficción, memoria histórica, Cuba.

En las últimas décadas somos testigos en el área de las humanidades del prolífero interés por el pasado. En el año 1979 dicta Alejo Carpentier la conferencia en la Universidad de Yale titulada “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”, en la cual proclama que el deber del escritor hispanoamericano es dar cuenta de lo que pasa a su alrededor y convertir así su narrativa en la “nueva crónica de Indias”. La obra del novelista cubano demuestra –junto con muchísimos ejemplos más– el interés por la historia que en la literatura hispanoamericana cobra una especial relevancia porque prácticamente desde sus obras inaugurales –como son las cartas, crónicas, diarios de los navegantes y conquistadores– esta literatura combina en sí tanto la ficción como la historiografía. González Echeverría (2011) habla de “ficciones del

archivo”, es decir, “un tipo de novela que dialoga con la historia, generalmente ubicada en época colonial” (Viu, 2007: 174). En estos textos la cantidad de información histórica proporcionada es asombrosa y hacen de la lectura no solo una actividad placentera sino también un proceso educativo. Esta “nueva novela hispanoamericana” ha visto su continuación también en los textos escritos bajo el paradigma del posmodernismo.

Según Linda Hutcheon, uno de los rasgos definitorios del posmodernismo es la importancia de la metaficción historiográfica (Hutcheon, 2014). El privilegio de saber contar lo ocurrido que hasta entonces había sido reservado a los trabajos historiográficos se desintegró en una multitud de voces que proclamaban su punto de vista, decían su versión de lo ocurrido e incluso insistían en la veracidad de lo contado. La literatura ha ocupado pues el papel de la historiografía. Esta multiplicación de voces se debe también a otro hecho clave que podemos ver como generacional: mientras que la generación del *boom* creía todavía en un proyecto en común¹, los escritores más jóvenes dejaron de creer en una sola verdad, una verdad absoluta y totalizadora. Esta imposibilidad de encontrar una visión conjunta se ha transformado en una fragmentación total de la sociedad occidental que vivimos hoy en día. Hay que destacar también que esta fragmentación ha imposibilitado crear una utopía colectiva similar a la del comunismo del siglo pasado que tuvo, junto con el nazismo, consecuencias desastrosas. Esta desventaja en pro del futuro representa una de las razones por las cuales el mundo de hoy se vuelve al análisis cada vez más profundo del pasado. En las últimas décadas ha irrumpido en la teoría literaria el concepto de la “memoria histórica” que otorga un valor historiográfico al relato individual, convirtiéndolo así en una herencia colectiva grabada en la memoria de dicha colectividad. La cantidad de obras que se han publicado en Argentina, Chile o España –por poner algún ejemplo– muestra no solo el interés por parte de los lectores, sino, sobre todo, la necesidad de estas tres naciones de repensar su propio pasado, contrastando

¹ Podemos en este lugar destacar que la absoluta mayoría de los escritores del *boom* eran marxistas declarados.

versiones peculiares reproducidas por las creaciones artísticas y la versión oficial. Sería redundante detenernos en una profundización del concepto ya que existe una riquísima bibliografía al respecto, pero mencionemos al menos que mientras que en un principio había un trauma que se suponía mitigar con el relato literario, hoy en día este arte se ha convertido de nuevo en un arma política, que en muchos casos pretende justificar el fracaso de las utopías colectivas antes mencionadas.

Es precisamente este análisis del pasado que también está detrás de *La novela de mi vida* del escritor cubano Leonardo Padura. Para formular nuestras observaciones, partamos del siguiente comentario escrito por el propio autor en una especie de prólogo a la primera edición:

Aunque sustentada en hechos históricos verificables y apoyada incluso textualmente por cartas y documentos personales, la novela [...] debe asumirse como obra de ficción (Padura, 2002a: 11).

Esta cita contradictoria nos muestra dos palabras clave que como dos hilos conductores formarán el tejido de nuestro comentario: hechos históricos, por un lado, y ficción, por otro. Ya Aristóteles en su *Poética* distinguía entre la Historia y la Poesía, reservando a la segunda la capacidad y, sobre todo, la posibilidad y legitimidad de “engañar”, por ello nos atrevemos a buscar los borrosos límites entre la historia y la ficción en *La novela de mi vida* de Leonardo Padura.

Para una mejor comprensión suponemos necesario presentar un par de datos clave. La novela, publicada en 2002 por la editorial Tusquets, narra una historia de un tal Fernando Terry. Este personaje es un exiliado cubano que vive en Madrid y que recibe un permiso por parte del gobierno cubano para volver a la isla durante quince días. El principal motivo de su regreso fue la necesidad de encontrar un texto escrito por José María Heredia, poeta romántico, que supuestamente dictó Heredia en su lecho de muerte. Durante estos quince días Terry se encuentra con su madre, con sus amigos –durante sus estudios universitarios pertenecía a un

grupo artístico llamado “Los socarrones” – con su amor platónico y con profesores de la universidad donde escribía tesis de doctorado precisamente sobre Heredia y de la cual fue botado por una maniobra de la policía secreta de Cuba. Durante todos estos encuentros, a Terry se le abren heridas que dejó sin cicatrizar, sobre todo su convencimiento de que alguno de sus amigos íntimos le había delatado a la policía. La búsqueda de este “culpable” es una constante en los pensamientos del protagonista hasta el final de la novela. Sin embargo, pese a posibles rencores, Terry y sus amigos emprendieron una búsqueda incesante de este manuscrito perdido de Heredia que podría tener un valor único y singular para los cubanos. Viajan a todos los lugares que pudieran tener alguna relación con Heredia, sobre todo, a las antiguas logias masónicas que tan importante papel jugaron a principios del siglo XIX en el proceso de emancipación cubano. Esta narración (A) es solamente una de las tres tramas que forman el conjunto de la novela.

La segunda (B) se refiere a la vida del manuscrito escrito por Heredia, que, al principio, está en manos de José de Jesús de Heredia, el hijo menor del poeta, que justo antes de morir lo entrega a la logia a la cual había pertenecido su padre. Este hecho causa un gran revuelo y, después de unas peripecias, los masones deciden pasar estos “papeles de Heredia” a la familia de Lola Junco, el primer gran amor romántico del poeta. Esta familia pertenece a la flor y nata de la burguesía cubana y la publicación de este manuscrito podría causarles problemas porque se revelaría que un miembro suyo descendía del propio poeta. Al final, uno de los miembros de la familia decide destruir los papeles para deshacerse, de una vez por todas, de esta carga. Así que ahora podemos revelar que Fernando Terry nunca encontrará esos papeles.

La tercera trama narrativa (C) y quizá la más abundante es la autobiografía del propio poeta José María Heredia. Esta autobiografía son estos “papeles de Heredia” que quedan destruidos porque revelan muchos secretos. Entre ellos se encuentra también el de la fundación de la literatura cubana.

Estamos entonces ante tres tramas narrativas que alternan entre sí sin un orden matemático preestablecido, pero sí observan una cohesión interna, porque, al parecer, las secuencias que

narran las tramas B y C intentan responder a las preguntas que se formulan Terry y sus amigos en A. En cuanto a los narradores estamos ante dos modalidades: un narrador homodiegético, que narra la autobiografía de Heredia, y un narrador heterodiegético, que está detrás de las peripecias tanto del manuscrito como las de Fernando Terry. Este uso de narradores no hace sino confirmar la predilección por las estructuras triangulares que manifestó Padura en una entrevista (Bivort, 2013). El triángulo se manifiesta también en la ambientación temporal de la novela, porque cada una de las tramas narrativas transcurren en otro momento histórico. Mientras que la C pertenece a principios del siglo XIX, la B nos habla de finales del siglo XIX y principios del XX, ya que según un expreso deseo del poeta, los papeles no se podrían publicar hasta cien años después de su muerte, y, por último, la A que nos lleva a Cuba de los años setenta (en recuerdos de Terry) y de los años noventa (en “realidad”).

En cuanto al género del texto, hemos dicho que prácticamente estamos ante tres textos interdependientes, pero que gozan de una cierta autonomía. De todas maneras, forman un todo que podemos catalogar como una novela negra². El carácter detectivesco del texto le permite a Padura presentar, de una manera amena y entretenedora, el planteamiento de los problemas, formulando preguntas y buscando respuestas. Este procedimiento es también muy característico de la literatura posmoderna relacionada con las indagaciones historiográficas y, a día de hoy, la novela negra se ha convertido en un mercado no solo en los países nórdicos sino también en España. Esta novela policíaca ofrece una estructura narrativa sólida ya que permite avanzar cuando los protagonistas aumentan la información sobre el manuscrito mediante indicios, entrevistas, descubrimientos fortuitos, etc. La tensión creada también mediante preguntas (A) y respuestas (B, C) crea una especie de suspense que agiliza la lectura. Dicho sea de paso, que al lado de la labor detectivesca que protagoniza Terry en cuanto a los papeles de Heredia, hay otra –aunque más psicológica y menos vi-

² El propio Padura dijo que “la más policíaca de mis novelas es *La novela de mi vida*” (Wieser, 2005).

sible– que comprende la búsqueda del delator culpable del exilio de Terry.

Todo lo dicho sobre la novela no es sino una información complementaria de su rasgo principal: la metaficción historiográfica. Uno de los logros –o desastres– del posmodernismo consiste en el saber de que la verdad ha dejado de existir. De ahí que la literatura –o arte en su totalidad– haya arrebatado a la historiografía el papel de contar los hechos pasados. Si antes existía un discurso sobre lo que pasó, ahora existen al menos dos: una verdad histórica y una poética, siendo la última la que prevalece, creando, al fin y al cabo, una multitud de discursos que pueden ser complementarios o no. La situación se complica cuando nos damos cuenta de que somos capaces de mezclar estas verdades para construir una nueva³. Hay textos que cuentan lo que ocurrió de verdad en la historia sin que se haya cambiado una sola coma –podemos denominarlos “relatos reales”– pero la forma de elaboración de estos textos es literaria. Estamos entonces ante unas “novelas sin ficción” que cuentan hechos históricos pero lo hacen mediante literatura. Cuando Hutcheon inaugura en 1988 el término “metaficción historiográfica”, habla de los textos que representan el pasado histórico adquiriendo un carácter parecido al del discurso historiográfico pero sin perder su condición ficcional. Además, hay que destacar que en la metaficción historiográfica el trabajo se hace desde el presente lo que permite crear muchas interpretaciones, por lo cual el discurso ya no es único sino múltiple y el proceso de la creación de la memoria colectiva consiste en un constante reajuste de datos. Ahora bien, ¿si Padura dice que para escribir *La novela de mi vida* se basaba en una documentación rigurosa debemos comprender la trama C como un documento historiográfico o como un texto de ficción? Heredia dicta sus memorias antes de morir, en su lecho de muerte. El lector, al leerlas, tiene que acogerse al pacto autobiográfico⁴ pero el propio Heredia se refiere al texto que está dictando como a una novela, es decir un texto

³ Javier Cercas habla de la tercera verdad. Cfr. su artículo titulado “La tercera verdad”, publicado en *El País* en 2011.

⁴ Concepto introducido por Phillippe Lejeune en 1975.

puramente ficcional. Y si añadimos la información proporcionada por Padura en los peritextos, la duda sobre el carácter del texto que leemos no queda resuelta hasta el último momento, cuando el lector se enteraría de que los papeles de Heredia fueron destruidos (¿Pero fueron destruidos de verdad o solamente en la ficción?).

Una de las lecturas que permite la novela consta entonces de un repensamiento del propio pasado cubano. En virtud de las teorías de la nueva novela historiográfica y las de la memoria histórica podemos decir que un eje, alrededor del cual gira la obra, es la cubanía. Es precisamente la época del Romanticismo cuando en Europa surgen naciones en el sentido moderno de la palabra y es, al mismo tiempo, cuando en América se emancipan sociedades que pretenden formar países. Sin duda alguna, había cierta identificación protonacional de los americanos con el territorio y la sociedad local, pero para poder hablar de las naciones se necesitaba algo que podemos llamar “ficciones fundacionales”. La búsqueda de tal mito y el debate sobre la identidad se llevaron a cabo también en Cuba, aunque con un considerable retraso. Es precisamente la estética romántica que dio al mundo al primer poeta cubano José María Heredia. Él y un grupo de sus amigos participaban activamente en la lucha pro-independentista de Cuba a principios del siglo XIX. Heredia entró en la logia masónica y preparaba una sublevación, lo que le valió un destierro de casi toda la vida. No obstante, lo que no pudo hacer con armas lo hizo con la pluma y su poesía se convirtió en una de las voces más agudas que gritaban por la libertad de la isla. José Martí consideraba a Heredia fundador de la literatura cubana, cuyos versos, por primera vez en la historia, expresaban la quintaesencia de lo cubano. José María Heredia podría representar entonces este mito fundacional. Sin embargo, cuando abrimos cualquier antología de la poesía cubana⁵ aparece como el verdadero fundador un escribano canario Silvestre de Balboa que escribió en 1608 un poema titulado “Espejo de paciencia”. Este poema es el primer texto conocido sobre Cuba encontrado al azar por el escritor José Antonio

⁵ Cfr. e.g. J. Lezama Lima (2002), *Antología de la poesía cubana. Tomo I (Siglos XVII–XVIII)*, Madrid: Verbum.

Echeverría en 1836. En los papeles de Heredia (C) se nos cuenta, no obstante, que todo este poema es un fraude preparado por los antiguos amigos de Heredia quienes le envidiaban su fama. Se trataba, sobre todo, del amigo íntimo de Heredia, Domingo del Monte, un importante crítico y escritor cubano. Al inventar el poema se llegaría a tener una excelente ficción fundacional que procediera de las mismas fechas que las primeras obras mexicanas o peruanas⁶. Al hablar de este episodio, no deberíamos olvidar la profesión original de Fernando Terry: profesor universitario que escribió su tesis sobre Heredia y que, por lo tanto, posee una sólida preparación filológica. La importancia que se da a la labor de humanidades en la construcción de relatos nacionales emana de todo el libro. Otra vez, este juego a caballo entre la ficción y la realidad nos puede parecer una buena invención del escritor maestro como Padura, pero si en la literatura checa pasó algo parecido a principios del siglo XIX, ¿qué pensar ahora⁷?

Es evidente que los juegos con los hechos históricos permiten sacar conclusiones contradictorias, mirar los hechos históricos desde diferentes ángulos o hasta negar su propia existencia. En cuanto a *La novela de mi vida* falta este carácter reivindicativo que encontramos en la narrativa de la memoria histórica en España

⁶ A modo de añadidura podemos decir que el debate se prolongó hasta muy entrado el siglo XX cuando los intelectuales debatían sobre el origen de la cultura cubana disputando su primacía los negros y los indígenas. Cfr. J. Mlčoch (2014), “Algunas consideraciones acerca de la música en Cuba y su influencia en la obra de Alejo Carpentier”, en T. Jaromin, M. Kolankowska, P. Sawicki (eds.), *Traducir una cultura a otra*, Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, 11–17.

⁷ En la segunda década del siglo XIX se descubrieron por azar en Praga y en Zelená Hora dos textos que databan supuestamente del siglo XIII. Debido a que la literatura checa carece de grandes poemas épicos medievales estos textos, en principio, debieron cumplir esta función. Nada más aparecer se desató una polémica sobre su veracidad. Al final en los años sesenta del siglo pasado se demostró que se trataba de un fraude orquestado por V. Hanka, J. Linda y F. Horčíčka.

que llega hasta límites fraudulentos, pero sí podemos observar la singular capacidad de Padura con la cual une la ficción con la historia, formulando así varias preguntas sobre la identidad cubana. José María Heredia es tomado como modelo de la cubanía y las peripecias vitales que nos describe en su lecho de muerte se parecen bastante a las que vive el protagonista de la trama narrativa A. Esto nos permite observar cierta identificación entre los dos protagonistas. Ahora bien, esta identificación puede interpretarse de dos maneras: por un lado, estamos ante una clara continuidad, tal y como indica Ángel Esteban (2006). El carácter cíclico de la novela –y por extensión del universo– es, sin duda alguna, un rasgo definitorio de América Latina. Terry es Heredia, los dos sufren los mismos problemas, los dos sienten la misma felicidad, los dos son una esencia de los cubanos quienes tienen que luchar siempre contra las adversidades impuestas por un poder ajeno. Pero, por otro lado, podemos encontrar una interpretación desmitificadora. La cubanía no es una lucha contra los poderes ajenos que no permiten el desarrollo –fíjense en la similitud de esta afirmación con el discurso oficial del gobierno castrista– sino todo lo contrario. La cubanía puede interpretarse como un continuo fracaso causado no por los poderes ajenos sino por la incapacidad de los propios cubanos. No fueron los “yankees” quienes impidieron a Heredia lograr la independencia de Cuba, sino los propios cubanos que temían que la independencia pudiera dar lugar a las sublevaciones de los esclavos, parecidas a Haití. Tampoco Terry tuvo éxito en la búsqueda tanto de los papeles de Heredia como en la de su supuesto delator. Su fracaso se ve aumentado también por sus circunstancias vitales: un exiliado que tuvo que huir de la isla por la dictadura, no impuesta desde el extranjero, sino creada desde dentro de la nación. Al igual que Heredia es un mito fundacional de la cubanía, Terry es la cubanía actual, visiblemente dolorida, traumatizada y dividida por la dictadura castrista.

El libro se cierra con las siguientes reflexiones que demuestran, siguiendo los preceptos teóricos antes expuestos, la situación indecisa, caótica, nostálgica e impredecible de toda la sociedad cubana oprimida por la dictadura.

Fernando mira a sus amigos y piensa que quizás el Varo no merecía ser aquel alcohólico empedernido, ya sin capacidad de escribir poesía, o que el Negro podía haber sido para siempre un eterno y nada problemático creyente, quizá sólo uno de esos personajes que pasan levemente por la vida sin mirar hacia los lados y sin saber siquiera el color de su piel. El exceso de cinismo de Tomás le parece un ensañamiento con él, mientras al guajiro Conrado lo han moldeado como un lépero demasiado evidente, despojado –con toda intención– de la inocencia tradicional en los tipos de su especie y origen. Incluso la fe en la poesía de Arcadio le resultaba desproporcionada, a pesar de vivir en una historia de poetas, pues ya nadie practica aquella mística pasada de moda [...]

¿Siempre habrá sido así?, se pregunta entonces, al recordar las veleidades del destino de José María Heredia, arrastrado por los flujos y reflujos de la historia, el poder y ambición, atrapado en un torbellino tan compacto que lo llevó a sentir, con apenas veinte años, el signo novelesco que marcaba su existencia. ¿Es posible rebelarse?, se pregunta después, ya por pura retórica, sólo para abrir más la herida, pues sabe que el acto de la rebeldía es el primero que les ha sido negado, radicalmente extirpado de todas sus posibilidades y anhelos. Sólo le queda cumplir su *moira*, como Ulises enfrentó la suya, aun a su pesar; o como Heredia asumió la suya, hasta el final [...] (Padura, 2002a: 342).

Para concluir, podemos decir que la lectura de *La novela de mi vida* provoca en el lector una sensación de inseguridad. Los “papeles de Heredia” fueron destruidos en la novela, pero el mal sabor de boca se queda. Hay demasiadas preguntas que deja Padura sin resolver. ¿Pero, acaso, no se trata precisamente de eso? ¿No es este el papel de la literatura de la memoria? ¿Intentar postular preguntas que deberían responder luego los lectores (o los historiadores) en vez de usurpar para sí la única verdad?

Bibliografía

- Bivort, S. (2013). “Leonardo Padura y la dignidad del derrotado”. *Letral*, 10, 152–158.
- Carpentier, A. (2003). “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo”. *Ensayos selectos*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Cercas, J. (2011). “La tercera verdad”. *El País*, 25 de junio de 2011, [en línea] <https://elpais.com/diario/2011/06/25/babelia/1308960747_850215.html> [28.04.2018].
- Esteban, Á. (2006). “Heredia que se repite: La isla y los tiranos”, en: Á. Esteban (ed.) *Literatura cubana entre el viejo y el mar*, 316–335. Granada: Renacimiento.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y Archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de cultura económica.
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Ed. Seuil.
- Lezama Lima, J. (2002). *Antología de la poesía cubana. Tomo I (Siglos XVII-XVIII)*. Madrid: Verbum.
- Mlčoch, J. (2014). “Algunas consideraciones acerca de la música en Cuba y su influencia en la obra de Alejo Carpentier”, en: T. Jaromin, M. Kolankowska, P. Sawicki (eds.). *Traducir una cultura a otra*, 11–17. Wrocław: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu.
- Viu, A. (2007). “Una poética para el encuentro entre la realidad y la ficción”. *Revista chilena de literatura*, 70, 167–178.
- Wieser, D. (2005). “Leonardo Padura: «Siempre me he visto como uno más de los autores cubanos»”, *Espéculo*, 29, [en línea] <<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/padura.html>> [28.04.2018].

EL MANUSCRITO HALLADO Y EL ALEJAMIENTO DEL YO EN DOS AUTORES CONTEMPORÁNEOS: JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO Y VICENTE LUIS MORA

Raúl Enrique Asencio Navarro
Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Ciencias de Filología

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.25>

Resumen

José Jiménez Lozano y Vicente Luis Mora parten de concepciones de la literatura si no opuestas, sí muy dispares, y, sin embargo, han encontrado un punto de confluencia en el empleo del tópico del manuscrito hallado. Aunque por razones distintas, ambos han encontrado en él una técnica muy rentable para separar el yo biográfico del sujeto narrativo. En el presente trabajo, trataré de esbozar las poéticas de ambos autores, es decir, dilucidar sus puntos de partida, para luego analizar de qué manera se apropia cada uno de dicho tópico. Dada la extensión de este trabajo, tan solo repasaré dos obras de José Jiménez Lozano –*Sara de Ur* (1989) y *Libro de visitantes* (2007)– y la novela de Vicente Luis Mora *Alba Cromm* (2010).

Palabras clave: José Jiménez Lozano, Vicente Luis Mora, manuscrito hallado, narrador, novela siglo XXI.

El manuscrito hallado es una técnica narrativa abundante y recurrente en toda la historia de la literatura occidental. Ana L. Baquero Escudero lo define como una “una estrategia por parte del autor para encubrir la ficcionalidad de su obra y mostrarla bajo pretensión de autenticidad histórica” (Baquero, 2007–2008: 249).

Esta definición resulta muy útil si pretendemos aproximarnos a los libros de caballerías, que apelaban a la credulidad del lector para acreditar un falso origen a la obra presentada. Un ejemplo podría hallarse en las *Sergas de Esplandián*, de Rodríguez Montalvo, pieza que pretende ser una continuación de la saga de Amadis. En ella se nos avisa de que lo que tenemos delante es la transcripción de un manuscrito encontrado en una tumba de piedra, enterrado a los pies de una ermita cercana a Constantinopla (Baquero, 2007–2008: 251)¹. Incluso esta definición nos serviría para analizar el uso que del tópico hace Miguel de Cervantes en el *Quijote*, pues aun siendo una parodia y aun ensanchando sus límites, no deja de apelar al mismo principio de autenticidad histórica.

Ahora bien, la definición de Ana L. Baquero no es suficiente para explicar gran parte de la tradición más reciente de esta técnica narrativa, sobre todo, si tenemos en cuenta la originalidad y la amplitud con la que la emplean los autores a los que busca acercarse este artículo. Será necesario ensanchar los límites de dicha definición.

José Jiménez Lozano y el don de la escritura

José Jiménez Lozano encuentra en la narración una manera genuina de saber: “el conocimiento de lo humano y de lo histórico sólo podrá obtenerse por *el oído*, por la narración y el susurro” (Jiménez Lozano, 2003: 160). El relato, por tanto, es concebido como un camino epistemológico, en el sentido en el que lleva al autor hasta la aprehensión de lo real. Sin embargo, para el autor castellano no todos los relatos sirven a tales fines. Me refiero a lo que él llama los Grandes Relatos, a los que opone los relatos humildes y pequeños. El ejemplo al que Jiménez Lozano suele recurrir para explicar la diferencia entre ambos es a la decisión que el autor del Éxodo lleva a cabo al tomar como punto de partida las vidas de dos comadronas Siphrah y Puah, las cuales, recordemos,

¹ Realizar una panorámica de la tradición del empleo del tópico del manuscrito hallado rebasa los objetivos de este texto. Para tal fin recomiendo: Baquero, 2007–2008 y García Gual, 2002.

deciden desobedecer la orden del faraón de asesinar a cada bebé hebreo de sexo masculino: “El narrador [...] solo tiene ojos para ellas, [...] es ciego para los resplandores de la corte faraónica; [...] no le importan los nombres de los príncipes, ni la gloria entera de sus hazañas, sus Grandes Relatos guardados por sus escribas para memoria eterna” (Jiménez Lozano, 2003: 70–71). La elección del relato pequeño frente al Grande lleva en sí misma una decisión ética y estética. Ética porque decide alejar el foco del poderoso para centrarse en el débil, en el humilde y en el silenciado y estética porque dicha decisión afecta inevitablemente a los elementos (personajes, espacios, trama) de la propia narración.

Sabiendo esto, no debe extrañarnos que José Jiménez Lozano también conciba el oficio de escritor como una labor humilde. A pesar de que habla de quien se dedica a ella como “alguien que escribe y en cuya palabra encontramos hermosura, conocimiento y grosor de la humanidad, y que nos revela el lado de atrás de la realidad, no perceptible para los demás” no duda al decir que “esto es como si no hiciera nada” (Jiménez Lozano, 2005: 23). Dice esto porque la forma que tiene de entender la labor de la escritura es casi teológica: se trata de un don, pues todo le es regalado al escritor. Dicho de otro modo: la obra de un escritor no aparece espontáneamente de la nada, ni siquiera, como escribe, “de su carne y de su sangre” y “tampoco de su voluntad” (Jiménez Lozano, 2005: 24–25). Partiendo de estas premisas, el autor entiende que las historias y los personajes no tienen propiedad y que no pueden ser forzadas o retorcidas, sino que se han de tratar con sumo respeto. Más bien habría que dejarlos surgir, manifestarse y vivir en la página en blanco con total libertad sin que el yo venga a malear o a dotar a las palabras de sentidos ocultos. En un texto inédito publicado en su web lo explica de la siguiente forma:

Boris Pasternak recomendaba que, cuando se hacía la revisión de un poema, debía quitarse de él todo aquello que su autor estuviera seguro de ser capaz de volver a escribir, y dejar en el poema solamente aquello que no se sabía de dónde había venido, pero parecía que uno mismo no lo había escrito y era incapaz de hacerlo. Y, en la narración es sumamente obvio, para

quien escribe, diferenciar lo que ha visto y oído de lo que él se ha inventado; y que pienso, como Pasternak, debe ser eliminado sin contemplaciones. Al fin y al cabo sólo se trata de la eliminación del “yo” del escritor, que, como afirmaron a la vez Monsieur Pascal y la “Gramática Razonada” de Port-Royal, no toleran “ni la civilidad ni la cristiandad”. Ni la narración (Jiménez Lozano, “Pero también se nos regala el lenguaje”).

Aquí llegamos a un punto crucial de su poética. El escritor, entendido tal y como lo hace el novelista castellano, ha de alejar el yo de la narración puesto que éste es una suerte de agente contaminante que hace imposible la trasmisión de ese regalo que son las historias. Tal es así que, a modo de *boutade*, ha llegado a decir que se sentiría más satisfecho con sus libros si éstos no llevaran su nombre en la portada (Jiménez Lozano, 1983: 79). Reflejo de ello es que en sus novelas es muy común encontrarnos varios niveles de distancia entre el autor y la historia que se cuenta. Esta distancia puede aplicarse a través de personajes como ocurre en *Retorno de un cruzado* (2013), donde es el sobrino quien cuenta la historia del tío Pedro a través de recuerdos de conversaciones antiguas. O, en otros casos, este distanciamiento se da a través del manuscrito hallado, como ocurre en *Sara de Ur* (1989) o en *Libro de visitantes* (2007).

En *Sara de Ur* (1989), a modo de epílogo, hallamos un capítulo que lleva por nombre “El sello del escriba”. En él descubrimos que estamos ante un manuscrito encontrado, pues allí un narrador comenta la génesis de la historia que acabamos de leer. Y este narrador no es José Jiménez Lozano, sino una ficción, un escriba contemporáneo a Sara, que además de ser la protagonista nos remite al personaje bíblico homónimo que aparece en el Génesis. En el cierre de la novela, este narrador ficticio aprovecha para explicar las dificultades con las que se ha encontrado en la elaboración del manuscrito. De este modo, el Jiménez Lozano no solo se distancia creando un supuesto autor distinto a él mismo, sino que, por si aún cupiera alguna posibilidad de identificación entre ambos, sitúa al escriba en un tiempo y en un espacio que nada tienen que ver con el tiempo y el espacio biográfico de José

Jiménez Lozano. Pero “El sello del escriba” es, además, una poética en sí mismo. Allí pueden encontrarse muchos de los rasgos con los que unas líneas atrás definíamos el oficio de la escritura e incluso otros que resultan de gran interés. Me refiero a la parte en la que dice que para escribir la historia no solo ha tenido que seguir los pasos de Sara, viajar sufriendamente y estudiar otros textos e idiomas sino que ha tenido que “entrar de aprendiz de platero y orífice, cardador, peraile, tejedor y tintorero, zapatero y tallador de piedras y cristales, perfumista, tañedor de arpa, pocero y pastor o peluquero para estimar por mí mismo los informes sobre el ajuar y costumbres de mujeres” (Jiménez Lozano, 1989: 119) y más tarde, en una discusión en la que el narrador tiene con un padre que le recomienda a su hijo que se haga escriba, dado que es un oficio mucho más llevadero que la carpintería, que la orfebrería, que la barbería, que la alfarería, nuestro narrador responde: “No hagas caso a tu padre. Peor es ser escriba, porque tendrás que padecer todos esos oficios para poder escribir” (Jiménez Lozano, 1989: 122). De nuevo, está aquí la idea de que la escritura no puede ser un ejercicio solipsista sino que ha de contener un cúmulo de alteridades como lo son, en este caso, todos los otros oficios que no son propiamente el de escritor.

Otra novela donde aún queda más patente, si cabe, esta voluntad de distanciamiento del yo es *Libro de visitantes* (2007). En ella, también al cierre, encontramos la “Nota del traductor-editor”, un epílogo en que referencia a un prototexto –un texto anterior al que tenemos acceso y que solo podemos conocer a través de las menciones que se hacen en el texto presente– encontrado en una biblioteca del Monte Athos por un viajero inglés que lo recogió y tradujo. Y el mentado viajero inglés, a su vez, dejó escrito otro apéndice que apuntaba a un prototexto aún más antiguo, esta vez con la autoría de un mercader de oriente o de un funcionario romano, ambos personajes presentes en el desarrollo de *Libro de visitantes*. En este libro, José Jiménez Lozano hace algo parecido que en *Sara de Ur*. Crea otros narradores que no comparten ni espacio ni tiempo con él, pero en este caso el alambicamiento y el grado de capas a modo de traducciones, transducciones y reescrituras sitúa entre sí y la historia que se cuenta es tal que merece la pena

que nos detengamos en enumerarlas. Si repasamos el recorrido del manuscrito hasta llegar a ser publicado, deberíamos reparar en los siguientes niveles: el relato es a) primeramente escrito por un mercader de Oriente o un funcionario romano; b) es atesorado en una biblioteca durante siglos; c) es editado y traducido por un viajero inglés y finalmente d) vuelto a editar y traducir por un “editor-traductor” que no firma su nota y que no necesariamente deberíamos identificar con José Jiménez Lozano.

Vicente Luis Mora y el invasivo tumor del yo

La concepción que Vicente Luis Mora tiene de la literatura difiere en muchos puntos de la de José Jiménez Lozano. Mientras que en el caso del autor castellano podríamos hablar de la búsqueda de una mimesis de lo real, Mora se acerca más al juego y a la experimentación con lo verosímil. Simplificando mucho: más que una búsqueda de lo puramente real, está más interesado en aquello que puede pasar por real, de ahí su interés por la falsificación y el *hoax*. De hecho, a la hora de referirse a la novela que trataremos a continuación, *Alba Cromm* (2010), Teresa Gómez y Carmen Morán han escrito que ésta conecta con el mensaje “de toda una nueva generación de escritores interesados en constatar los extraños perfiles que la realidad adquiere en el mundo contemporáneo, por la virtualidad, el simulacro y el *no lugar*” (Gómez Trueba, Morán Rodríguez, 2017: 84). Y estas palabras podrían complementarse con otras que el mismo Mora publicó en su blog:

Escribir puede presentarse también como un modo de intervenir en lo real, de cuestionar nuestro mundo y también nuestra forma de pensarnos escritores o artistas. La literatura, como dijo Arnold hablando de la poesía, puede ser una *crítica de la vida*, y también una crítica de la crítica, y una vivencia artística de la vida (Mora, 2010c).

Si tuviéramos que extraer una síntesis de estas dos citas tendríamos que referirnos al interés de Vicente Luis Mora por lo especular y lo metaficcional; interés del que se deriva casi de manera

inevitable su preocupación por el manuscrito hallado. Y es que esta herramienta resulta idónea como campo de experimentación: el empleo del tópico cervantino supone la elaboración de un simulacro ya que todo manuscrito hallado implica origen ficticio del texto en cuestión. Esto nos lleva inevitablemente al cuestionamiento de los límites formales de la novela o, dicho de otro modo, nos obliga a reflexionar sobre la naturaleza narratológica de la obra en cuestión. A estas dos razones habría que añadirle aún una última no menos importante: la disolución del yo en lo que se narra:

La técnica del manuscrito encontrado es literariamente muy rentable, y funciona bien a escritores que, como un servidor, descreen del decimonónico narrador omnisciente. El narrador omnisciente [...] era un recurso un poco infantil para sostener la historia, y venía de la omnisciencia divina, por un lado, y en la creencia en un Yo sólido por otro, travestido en un Él capaz de contar una historia (o una vida, o el Mundo) por sí solo. El manuscrito encontrado enfrenta al lector directamente con los personajes y con la historia, y no hay más interlocutores que diversas formas técnicas de disolución del autor en la trama (Mora, 2008).

Ahora bien, antes de pasar al análisis del uso del tópico en *Alba Cromm*, es conveniente dar algunas pinceladas acerca de la forma de la obra. La novela emula tanto la apariencia visual como la estructura de una revista para hombres llamada *Upman*, en el número monográfico que le dedican a la agente de policía Alba Cromm, conocida por haber resuelto con éxito un caso de ciberdelincuencia y pederastia. La novela abre con el editorial, en el cual se nos dice que es el reportero Ramírez el encargado de recopilar y reordenar todos los documentos y testimonios del caso. El grueso de la novela es la consecución de notas de diario de la propia *Alba Cromm*, entradas de su blog, cuadernos de notas y diarios de otros personajes, informes policiales, transcripciones de conversaciones, noticias y reportajes que recogidos en el dossier componen de manera polifónica y fragmentaria el desarrollo de

la trama. Por fuera, *Alba Cromm* es un volumen más editado por Seix Barral y firmado por Vicente Luis Mora, pero por dentro el simulacro es evidente. Intercalados en el dossier de la revista descubrimos bloques publicitarios, columnas de opinión dispuestas con ladillos y subtítulos, información sobre la programación televisiva, entrevistas e incluso un avance de lo que se publicará en el próximo número de *Upman*.

Es cierto que en la obra no hay como tal un manuscrito encontrado, más bien tendríamos que hablar de una actualización del mismo tópico ya que, como bien explican Teresa Gómez y Carmen Morán, “se produce un alejamiento de la instancia narrativa merced a un truco metanarrativo que convierte la obra en una obra dentro de una obra: *Alba Cromm* es la novela y es la revista contenida en la novela e identificada especularmente con ella” (Gómez Trueba, Morán Rodríguez, 2017: 84). Esto, dicho de otro modo, viene a significar que por la similitud con una revista en la disposición de los paratextos y la organización del contenido se produce una identificación entre la novela (de Vicente Luis Mora y editada en Seix Barral) y la revista *Upman*, de modo que nosotros, los lectores, recibimos ambas de manera simultánea. Ya no hay un traductor o un editor que nos explique que ha hallado dicho texto y que lo ha dispuesto para que lo leamos sino que *Alba Cromm*, dada su apariencia de revista, trae implícito el que alguien ha clasificado, ordenado y editado determinados prototextos. No necesita de epílogos o de prólogos cervantinos dado que todo lo que se podría contar en ellos está codificado en la propuesta formal y estructural de *Upman*.

Vicente Luis Mora no solo suprime la figura del editor o del traductor, tan común en la implementación del manuscrito hallado, sino que parece convertir la ausencia de narradores en su propuesta narratológica. En esta línea habría que ubicar la pregunta que lanzó en la entrada de blog en la que presentaba la novela. “¿quién es el narrador de *Alba Cromm*?” (Mora, 2010b). La novela, como ya adelantábamos antes, es un compendio polifónico orquestado con bastante acierto. Como si se tratara de una obra cubista, se nos ofrecen distintos fragmentos de distintos focos y ángulos que dan como resultado una suerte de poliedro

narrativo. Y esta pretensión poliédrica es un rasgo constitutivo de la poética de esta obra y de otras como *Fred Cabeza de Vaca* (2017). Sin ir más lejos, en las adendas y artículos que hay intercalados en las páginas de la revista *Upman*, hallamos pistas que lo apuntalan. Un tal V.L. Vargas Llosa escribe en la sección “Parrafadas (literatura cúbica)”: “No conozco [...] las cualidades que hacen a un libro perfecto [...] pero sé que uno de sus requisitos incuestionables es que no puede estar escrito por un solo hombre” (Mora, 2010a: 89), y más adelante, hallamos otra pista en una falsa reseña escrita por Anneo Mónadus sobre *Pienso ego existo. La literatura egódica y el narcisismo existencial*, de Decira Nómalo, libro que se parece sospechosamente en el título y el tema al ensayo que el propio Vicente Luis Mora publicaría cuatro años más tarde: *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo* (2014). En la reseña se define la *literatura egódica* como aquella en la que yo invade la obra como un tumor maligno (Mora, 2010a: 124).

En definitiva, en *Alba Cromm*, Vicente Luis Mora emplea el tópico del manuscrito encontrado para orquestrar una novela polifónica² donde el yo, aparentemente, se disuelve en multitud de instancias, personajes, voces y géneros. De manera diferente, pero con la misma finalidad, dos autores con concepciones de la literatura tan dispares como lo son José Jiménez Lozano y Vicente Luis Mora, han encontrado en el viejo tópico cervantino una herramienta para evitar que el yo se inmiscuya en las historias que cuentan.

Bibliografía

Baquero Escudero, A. (2007–2008). “Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado”, *Estudios Románicos*. Vol. 16–17, 249–260.

² Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez exploran la idea de que el verdadero logro de *Alba Cromm* es la capacidad de presentar voces anónimas y carentes de identidad tal y como ocurre en las redes y en la mayoría de espacios de internet. Para profundizar en ello, pueden consultarse las páginas 255 y 256 de *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI* (2017).

- Gómez Trueba, T., Morán Rodríguez, C. (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Valladolid: Trea.
- Jiménez Lozano, J. (1983). “Desde mi Port-Royal”. *Anthropos*, 25, 79.
- Jiménez Lozano, J. (1989). *Sara de Ur*. Barcelona: Anthropos.
- Jiménez Lozano, J. (2005). *El narrador y sus historias*. Madrid: Publicaciones de la residencia de Estudiantes.
- Jiménez Lozano, J. (2007). *Libro de visitantes*. Madrid: Encuentro.
- Jiménez Lozano, J., “Pero también se nos regala el lenguaje”, [en línea] <http://www.jimenezlozano.com/v_portal/informacion/informacionver957f.html?cod=192&te=83&idage=199&vap=0> [12.10.2018].
- Mora Suárez-Varela, V. (2008). “Cloverfield, Ana Merino, Lolita Bosch, Fernández Buey”, [en línea] <<http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2008/01/cloverfield-ana-merino-lolita-bosch.html>> [18.10.2018].
- Mora Suárez-Varela, V. (2010a). *Alba Cromm*. Madrid: Seix Barral.
- Mora Suárez-Varela, V. (2010b). “Alba Cromm”, [en línea] <<http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2010/04/alba-cromm.html>> [18.10.2018].
- Mora Suárez-Varela, V. (2010c). “El hoax de Quimera”, [en línea] <<http://vicenteluismora.blogspot.com.es/2010/09/el-hoax-de-quimera.html>> [18.10.2018].

VIOLENCIA Y MIEDO EN LA CIUDAD: LA CASA QUE HABITAMOS DE ARIEL BARRÍA ALVARADO

Humberto López Cruz
University of Central Florida

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.26>

Una ciudad,
previamente a su aparición en la realidad, debía existir
en una representación simbólica que obviamente
sólo podían asegurar los signos: las palabras, que traducían
la voluntad de edificarla en la aplicación de normas y, [...],
los diagramas gráficos, que las diseñaban en los planos [...].
Pensar la ciudad competía a esos instrumentos simbólicos
que estaban adquiriendo su plena autonomía, la que los ade-
cuaría aún mejor a las funciones que les reclamaba el poder
absoluto.

(Rama, 1984: 16)

Resumen

La ciudad, a través de los tiempos, ha sido el lugar idóneo para las confluencias; un sitio donde se intenta una posible intersección de pensamientos y donde, al unísono, se establecen las más encarnizadas controversias. La metrópoli, en su esperada postura tradicional, es fundamental a la hora de autenticar a unos personajes que dependen de este dispositivo urbano para que el lector acepte su legitimidad; de otra forma, la credibilidad del entramado imaginativo sería puesta en duda. Además, es novedoso que este decorado que ofrece el novelista panameño, Ariel Barría Alvarado, con factores discursivos como la

violencia y el miedo, presente una urbe que a pesar de parecer que actúa en contra del individuo, sea una zona que rescata una comunión de procederes y, por lo tanto, amigada con el personaje.

Palabras clave: Ariel Barría Alvarado, ciudad, literatura panameña, miedo, violencia textual.

La ciudad, a través de los tiempos, ha sido el lugar dispuesto para las confluencias; un sitio donde se intenta una posible intersección de pensamientos y donde, al unísono, se establecen las más encarnizadas controversias. Es el espacio en que se da cita un número considerable de los grupos sociales que conforman una nación; es fácil describir el enfrentamiento de una amplia variedad de personajes que van a narrar, juntos o por separado, un momento cualquiera de lo que constituye el acaecer cotidiano. La literatura ha recurrido con asiduidad al auxilio que implícitamente ha brindado la ciudad, con sus múltiples emplazamientos, para urdir tramas que, de otra forma, no hubiesen contado con la autenticidad requerida en discursos que necesitaban el espaldarazo citadino. Es por ello que las urbes se construyen a partir de la palabra, de la presencia de sus ciudadanos; son apuntalamientos de algo que va más allá de lo que se percibe a simple vista: es un esfuerzo generacional que se asienta en su pasado y pavimenta el camino hacia lo que vislumbra como futuro.

Este es el caso del escritor panameño contemporáneo, Ariel Barría Alvarado (1959)¹, en *La casa que habitamos* (2007). Es importante resaltar que en esta ocasión, la ciudad ha desempeñado un papel secundario, pero estos roles que a simple vista no sue-

¹ Ariel Barría Alvarado tiene otras publicaciones en su haber literario. Al redactar estas líneas, y además de *La casa que habitamos* (2007, premio Ricardo Miró en 2006), ha publicado las novelas *La loma de cristal* (2001) y *Las canciones que el público nos pide* (2015); a su vez, las colecciones de cuentos *El libro de los sucesos* (2000), *Al pie de la letra* (2003), *En nombre del siglo* (2004), *Ojos para oír* (2007) y *Losa doce* (2016). Hay que resaltar que las otras dos novelas señaladas también resultaron merecedoras del Ricardo Miró (2000 y 2014 respectivamente), así como su cuentística *Ojos para oír* (2006) y *Losa doce* (2015).

len despertar mucho interés resultan ser de marcada envergadura a la hora de sopesar las posibles resoluciones que ofrece el autor. La metrópoli es fundamental a la hora de autenticar a unos personajes que dependen de este dispositivo urbano para que el lector acepte su legitimidad; de otra forma, la credibilidad del entramado imaginativo sería puesta en duda. Además, este decorado que ofrece Barría Alvarado presenta una urbe que, a pesar de parecer que actúa en contra del individuo, es posible que en el instante preciso acuda en su ayuda; es zona que rescata una comunión de procederes y, por lo tanto, amigada con el personaje.

Es cierto que el protagonismo ciudadano está limitado en la novela; hasta cierto punto aparece condicionado a la necesidad del personaje. Pese a esto, es una presencia que se hará notar y, a la sazón, será responsable del acontecer ficcional. A su vez, la ciudad podrá no regular el lenguaje de los personajes, pero sí va a orquestar el devenir de la trama. En *La casa que habitamos*, el autor comienza por mostrar un perfil hostil, una violencia textual que va a sentar tonos disonantes en la escritura y que va a rechazar la quimera de que será un enclave de acogida y refugio para quienes lo así buscaren. Por el contrario, la agresividad que asoma en los primeros capítulos sugiere que el conversatorio con el lector va a estar marcado por la polémica resultante de la fiereza a la que la ciudad expone a sus habitantes².

En el prólogo de una sugestiva compilación sobre la violencia en las letras latinoamericanas, los editores remarcan lo que comenzaría este acercamiento a la novela de Barría Alvarado, ya que “la violencia ha sido objeto de numerosas elaboraciones literarias

² La violencia textual no es nueva en el andar literario del autor. En su momento comenté la sutileza con que, en uno de sus cuentos incluido en la colección *Al pie de la letra*, asociaba el recuerdo de Babilonia con la inexorable destrucción de sus protagonistas. “La mención, más de una vez, de la legendaria ciudad abatida anticipa la destrucción de ambos personajes. Barría Alvarado es consciente de la manipulación sostenida y avanza en el recuerdo del narrador aproximándose al desenlace” (López Cruz, 2006: 46). Los interesados pueden consultar este artículo ya que aparece en las obras citadas.

y filmicas, así como reflexiones por parte de la historiografía y la filosofía. En cualquier caso, se trata de formas de interpretar las lógicas sociales y culturales que llevaron a esos casos de violencia” (Amar Sánchez, Avilés, 2015: 10). Tras este preámbulo, es obligado recurrir a la palabra autorizada para constatar cómo el autor organiza una retícula de imágenes que proyectan el campo visual requerido y así encajar la primera pieza de las muchas que harán falta para armar su rompecabezas discursivo:

...el mar se extendía, con la tersa y provocadora lozanía de un vientre amando hasta lo infinito. Era la suya una bella y próspera ciudad, corroída por un sinfín de escándalos, sí, pero hermosa y pujante como pocas, y ahora a él le tocaría compartir las decisiones que sobre ella se adoptaran en la cúpula del poder (Barría Alvarado, 2012: 12).

El nudo escritural se asienta en unas coordenadas geográficas que refieren la tensión socio-política, admítase también la siempre presente violencia, que conferirá veracidad a la narrativa y contribuirá a subrayar el aducido limitado protagonismo del entorno.

Para comenzar el desmontaje crítico se impone considerar el título. De por sí la frase, presidida por el sustantivo “casa” y unida al verbo “habitar” pluralizado, sugiere una invitación al lector para, desde del primer capítulo, generar la complicidad necesaria y lograr así que aquel sea parte del texto. Se puede argüir que esto es una premisa indispensable para obtener un encuentro satisfactorio con cualquier lectura; es la aspiración que persigue cualquier autor cada vez que entrega el producto de su creación. Sin embargo, aquí se va un poco más lejos: es la casa en que habitamos y que, por consiguiente, inspira un considerable sentido de seguridad y acarrea la fuerza suficiente para que la proyección de amparo alcance al lector. En otras palabras, es el sitio, común al personaje y a quienes lo leen, donde se ubica un refugio implícito ante la violencia exterior.

El protagonista se da a conocer en el primer capítulo viviendo en un apartamento exclusivo localizado en un barrio privilegiado

de la ciudad, y termina con su pareja en una lujosa mansión, muy por encima de lo que pudiera aspirar el individuo promedio: “flanqueada por árboles casi centenarios, [...] era una casa grande, majestuosa, y ella iba a hacerla brillar como el hogar que siempre debió haber sido” (Barría Alvarado, 2012: 177). Los *cuasi* eternos árboles fundidos en la alegada majestuosidad de la vivienda (junto a la fastuosidad del apartamento introductorio) son accesorios que acercan a unas consideraciones de Gastón Bachelard cuando evoca que

El ser reina en una especie de paraíso terrestre de la materia [...]. Parece que en ese paraíso material, el ser está impregnado de una sustancia que lo nutre, está colmado de todos los bienes esenciales.

Cuando se sueña en la casa natal, en la profundidad extrema del ensueño, se participa de este calor primero, de esta materia bien templada del paraíso material. En este ambiente viven los seres protectores (Bachelard, 2000: 30).

La transición presentida y experimentada por los personajes, englobada por la casa que habitamos –ya incluido el lector en la pluralidad de la conjugación–, recurre a una materia que se desplaza entre dos viviendas para ofrecer la indubitable firmeza de un reducto no permeable; el personaje tiene que sentirse aislado de la violencia que lo rodea. O sea, en ambas instancias, la casa ha probado ser el intersticio idóneo que alberga la seguridad requerida por el individuo para desechar cualquier amenaza proveniente del exterior; son los espacios donde no hay cabida para el temor. Como queriendo destruir estas reflexiones, en el caso de esta novela de Barría Alvarado nada podría estar más lejos de la verdad.

En *La casa que habitamos*, la violencia se articula dentro de la zona protegida; una prueba indiscutible de que la ciudad ha extendido su poder hasta penetrar en el sitio de la intimidad. La metafórica casa se desteje para, una vez desdoblado el término y destruida la protección que emblematiza el concepto, transmutar la percepción preconcebida que el lector pudiera tener en una ampliación de la morada, del lugar que ha facilitado la tranquilidad

necesaria a su habitante en el conglomerado citadino, en la metrópoli que funge ahora como hogar. Es significativo constatar que, salvo que estamos en una urbe capitalina latinoamericana, el autor no ofrece pistas directas que apuntarían a un país en específico; se podría especular el origen, pero en realidad carece de importancia para la finalidad de este artículo³. Las fronteras son continentales y no nacionales; no obstante, la agresividad del entorno marca a una sociedad que no requiere gentilicio propio para ubicarse en la región. Repasando una de las lógicas de desarrollo de Néstor García Canclini se ve que

las visiones despedazadas y la dificultad de abarcar íntegramente la vida en la ciudad han favorecido que en las teorías sobre lo urbano, sobre todo en las corrientes posmodernas, se piense que las grandes ciudades son implanificables. Como huyendo de la complejidad estructural de las megalópolis, en los planes urbanos se intenta dinamizar sólo algunas zonas que se consideran planificables (García Canclini, 2004: 65).

La posible planificación no acepta delimitaciones donde se impute la seguridad del individuo como un factor determinante. La propuesta de García Canclini insinúa un desentendimiento de las zonas marginadas por parte del centro; Barría Alvarado parece seguir la sugerencia y trae a sus personajes a la vorágine de la capital: “había escapado de un infierno para entrar en otro, [...] Con los primeros dólares ganados a pulmón en las casas de gente adinerada, pudo ir trayendo poco a poco a sus hermanos y a su madre a compartir una nueva forma de miseria, la urbana” para atestar un rotundo “juró por todos los santos no regresar jamás a la tierra en que fue tan infeliz” (Barría Alvarado, 2012: 32).

³ Hay que notar que Barría Alvarado indica que el dólar es la moneda que circula en su ciudad imaginaria (32). Dicha ciudad es una capital latinoamericana enclavada en la costa; el mar la baña. A su vez, hay una referencia a una Basílica de la Virgen del Carmen (26) que, si bien es popular en todas las comunidades hispanas, quizás podría acercarse mejor al espacio concebido por el autor para desarrollar su trama.

A pesar de ser dos clases sociales muy disímiles las trazadas en esta aproximación crítica, cuentan con que la violencia es el eje discursivo que las maniató para lograr el fin común; al mismo tiempo, es el lector quien intuye que la fiereza del ambiente debe ser aceptada como fondo decorativo, no tan solamente de la novela sino de la actualidad de la región. No perturba que sea un factor repetitivo que se ramifique por variadas representaciones gráficas bajo la pretensión, errónea, que es el argumento que rige la trama; otros temas pueden consolidarse como protagónicos tras una lectura inicial. Sin importar lo dicho, la ciudad en todo su esplendor clasista, político y erótico condiciona a sus ciudadanos hasta asentarlos en el molde para el cual fueron imaginados por el autor. La violencia los determina y acerca, pero son círculos que aunque se estrechen no llegan a tocarse en ningún punto; de hacerlo, destruirían la marcada división social existente en las comunidades descritas y Barría Alvarado es muy consciente que este acercamiento, contando con la ficción que conlleva la escritura, no es un atrevimiento narrativo plausible.

A partir de estos puntos, sería aconsejable engarzar los ejemplos de violencia citados con un predicamento que se torna esencial a la hora de auspiciar un escrutinio la ciudad: los medios informativos. No es el propósito resaltar aquí la brutalidad de sucesos noticiosos, pero sí apuntar hacia su forma de difusión; o sea, una lógica cultural que interroga la contemporaneidad del colectivo que representa y que, hasta cierto punto, sirve. En *La casa que habitamos* compaginan grupos heterogéneos comunitarios; no se mezclan, pero interactúan. Jesús Martín-Barbero señala que “los diversos sectores sociales no sienten la ciudad desde las mismas referencias materiales y simbólicas”; a la vez, continúa con unas observaciones que reflejan aspectos presentes en la novela, puesto que

en la ciudad de los flujos comunicativos cuentan más los procesos que las cosas, la ubicuidad e instantaneidad de la información [...]. La imbricación entre televisión e informática produce una alianza entre velocidades audiovisuales en informacionales, entre innovaciones tecnológicas y hábitos de consumo (Martín-Barbero, 2004: 77).

A simple vista, el avance se torna agresivo; es una violencia definidora de la realidad social, establece y respalda un enunciado reaccionario. Como es de esperar, una aserción de esta índole necesita el combustible proveniente de Barría Alvarado que alimiente su desarrollo.

El autor fomenta el ambiente apropiado para que confluyan los sectores implicados y comulguen por medio de lo que comparten: el violento sensacionalismo que se da cita en la urbe. De ahí las insistentes llamadas que recibe el periodista de “la persona que solía ponerlo en la pista de esos casos notables en esa podrida ciudad repleta de casos notables para un diario amarillista como el suyo” (Barría Alvarado, 2015: 95). La notabilidad del suceso mezclada con la servitud aludida pone de manifiesto que la sociedad se va a nutrir de estas infusiones de tribalismo textual, pero más que como un signo de escape, va a ser una prueba de afirmación. En efecto, la violencia, donde quiera que se enraíce, ostenta una factura perenne al portador; desafía y desplaza la agresividad anterior, en forma de noticia, ya que: “se vio muy pronto sepultada por otro de los comunes escándalos que solían acaecer en la ciudad” (Barría Alvarado, 2015: 36). Barría Alvarado aborda la superficialidad de la ocasión sugiriendo, con marcada puntualidad, que la concatenación de ejemplos en los que aflore la agresividad no va a dirigir el curso a seguir; después de todo, su postura ha sido maniobrar entre una serie de desplazamientos, no reinventando la violencia, pero sí facilitando la imagen presencial. El lector ha tenido ante sí el diagrama que conecta los puntos; un esquema práctico en el que visualizar, mediatizar y contrarrestar la vocación argumentativa en la novela que, en algún momento, dejará de tener trascendencia y cederá su protagonismo a otro factor dialógico que amerite ser considerado.

Esa coyuntura ha llegado y toca, por no demandar un mejor vocablo, traer a colación el miedo como elemento recurrente. Alear violencia y miedo resultaría, a vuelapluma, una labor no complicada; el primer registro generaría el segundo. Ahora bien, habría que preguntarse si el proceso escritural ha arribado a amedrentar al lector por medio de una narrativa ya esperada y, por consiguiente, sin la sorpresa textual de un *thriller*, o el miedo se

inscribe más allá de las páginas de la novela. La postura de este ensayo abogaría por esta segunda acepción; la región refleja un miedo que va más allá de la violencia cotidiana. Para comenzar este acápite, se repasarían las palabras de Benito Elías García cuando propone que el “...abuso de la violencia ha acabado por configurar en la literatura una imagen de la muerte como reina todopoderosa, como huésped no invitado pero presente en todas las comunidades, que extiende sus garras hacia cualquier ámbito de la realidad” (García, 2013: 351). *La casa que habitamos* comienza con violencia y muerte; termina con muerte a causa de la violencia. La simbiosis está establecida y tal parece arrancada de la sección de sucesos de un diario local; de hecho, Barría Alvarado se sirve de este recurso para propeler los acontecimientos. Sin embargo, no es posible descartar el miedo antes y después de los eventos descritos; el autor adorna su entrega con la aprensión de quien sabe que es un tema escabroso, pero necesario. El protagonista facilita este entendimiento cuando expone que en sus pesadillas “corría al borde de un desfiladero, cubierto con harapos, huyéndole a la presencia acechante de un algo ominoso que le mordía las huellas” (Barría Alvarado, 2015: 20). Este temor se hace extensivo al resto de la población el cual, dependiendo de sus circunstancias individuales, comparte diversas jerarquías de miedo, pero siempre bajo la fachada del sobresalto de lo que se avecina.

La intimidación textual supera el campo de acción de los personajes, y cualquier posible alcance de la novela, para asentarse en la colectividad del sujeto dentro de la región⁴. El conglomeración

⁴ Refiriéndose a las letras panameñas, Ricardo Arturo Ríos Torres observa que “los narradores, poetas, dramaturgos y ensayistas hacen de lo absurdo y grotesco algo cotidiano y ellos con su realismo imaginativo, expresan la acción heroica de nuestro ser existencial” (Ríos Torres, 2016: 15). Al enmarcar la novela de Barría Alvarado dentro de este aserto de Ríos Torres se deduciría que lo absurdo es que el miedo visto en *La casa que habitamos* actúe como factor de integración textual al establecer una triple comunión: autor-lector-texto; pese a esta etiqueta de posible rechazo, se escuda la actualidad de la novela y la carencia de ubicación específica en la región. Como fuera señalado en una nota precedente, acaso fuese

do social teme, pero también es una angustia compartida por el escritor. La “cara de terror” (Barría Alvarado, 2015: 40) con la que presenta al personaje sobrepasa la escena para representar la visión de todo un continente; es el resultado de la violencia comunitaria aludida que va a encontrar eco en la trama. En la narrativa, la ciudad, devenida continente, acusa rasgos que perturbarían a un lector foráneo, mas no a uno familiarizado con el hemisferio. Así y todo, el miedo literario de Barría Alvarado sobre lo que parece interminable se agudiza en los capítulos finales cuando concluye por medio de otro personaje que “el mal estaba carcomiendo las fibras íntimas de la sociedad” (Barría Alvarado, 2015: 172) para recaer en un receptor activo la madeja interpretativa que le toca deshilvanar, personaje o lector, ya que “sintió su angustia incrementándose a medida que el taxista que la conducía a la ciudad le detallaba los pormenores del caso, asegurándole con tono clarividente que este escándalo sí iba a significar el fin del gobierno, o del país, o de ambas cosas” (Barría Alvarado, 2015: 175). La premonición destructiva es, simbólicamente, la muerte citada de una ciudad, sociedad o región que no es capaz de detener el destino apocalíptico que anticipa el autor; de ahí que el miedo trascienda la maquinación atribuida. El telón de fondo puede o no haber limitado la disquisición crítica, pero sí ha contribuido a afincar unos preceptos de alerta que no deben ser subestimados; dicho de otra forma, los convencionalismos ya vistos han dado paso a una postura diferente, haciendo cogitar al lector local sobre la realidad de sus espacios.

En *La casa que habitamos* se conjuran los elementos pertinentes para que el relato convenza por su generalidad y se afiance en pos de un discurso que se sustenta de sus propias convicciones. Estas exigencias fuerzan a que la casa se convierta en ciudad y que ésta ampare la violencia, y el miedo que deriva, apuntalando así una visión más contemporánea de la región. Desde que el personaje “se enderezó en el asiento en el momento en que el taxi dejaba

Panamá la nación escogida, mas no está expresado con explicitud; por otra parte, sí se identifica el continente latinoamericano como el sitio donde se desenvuelve la trama.

la autopista para ingresar a la urbe” (Barría Alvarado, 2015: 177) deja de ser un actante externo para dogmatizar su interacción con el texto; tiene que entrar, que ser parte del mismo; de otra forma, el autor no consentiría en utilizar su presencia como colofón a la agresividad vista. La ciudad, que pareció no disfrutar de una atención preponderante en el desarrollo de la trama, se ha erguido en su propia realidad para desafiar el reto impuesto por el autor y afirmar su presencia en un texto que no cesa de nutrirse de un emplazamiento identitario. Las lógicas de desarrollo argüidas anclan en el enunciado discursivo que aquí entrega el escritor comprobando, por este medio, el simbolismo augurado por Rama en el epígrafe y la actualidad de la narrativa. Esta es una ciudad que rescata, por medio de sus artificios, a aquellos que han sobrevivido el encuentro; el dinamismo citado va a planificar el desgarramiento estructural que supone pensar en las urbes en progreso de formación. Barría Alvarado proyecta el esquema y deja que el concurrir ciudadano violento a necesidad su engranaje novelístico.

Bibliografía

- Amar Sánchez, A.M. y Avilés L.F. (2015). “Prólogo”, en A.M. Amar Sánchez (ed.) y L.F. Avilés (ed.). *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*, 9–21. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Bachelard, G. (1957). *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barría Alvarado, A. (2007). *La casa que habitamos*. Panamá: Géminis.
- García, B.E. (2013). “La muerte viva: mito y violencia en América Latina”, en J.C. Rovira (ed.) y E. Valero Juan (ed.). *Mito, palabra e historia en la tradición literaria latinoamericana*, 349–364. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- García Canclini, N. (2004). “El dinamismo de la descomposición: megaciudades latinoamericanas”, en P. Navia (ed.) y M. Zimmerman (ed.). *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des] orden mundial*, 58–72. México y Buenos Aires: Siglo XXI.

- López Cruz, H. (2006). “Una lectura de *Al pie de la letra* de Ariel Barria Alvarado”. *Horizontes*, 48/94, 41–48.
- Martín-Barbero, J. (2004). “Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación”, en P. Navia (ed.) y M. Zimmerman (ed.). *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo [des]orden mundial*, 73–84. México y Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rama, A. (1984). *La ciudad letrada*. Montevideo: Comisión Uruguaya Pro Fundación Internacional Ángel Rama.
- Ríos Torres, R.A. (2016). “Asedio a la historia contemporánea de Panamá”. *Lotería*, 525, 15–31.

¿LA INFANCIA PERDIDA O LA ADULTEZ RECHAZADA? JUEGOS METAFICCIONALES Y DIÁLOGO EN *EL LIBRO DE ANA* DE CARMEN BOULLOSA

Anna Gryglaszewska

Universidad de Silesia en Katowice

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.27>

Resumen

El artículo trata de la novela *El libro de Ana* de Carmen Boullosa, la cual alude a la obra de León Tolstói. En primer lugar, la autora del texto se basa en la teoría del apego de Mary Ainsworth y de John Bowlby a la hora de explicar los motivos por los cuales Ana Karenina abandona a su hijo. En segundo lugar, analiza juegos metaficcionales presentes en el libro de la escritora mexicana.

Palabras clave: Carmen Boullosa, infancia, metaficción, Ana Karenina.

No es fácil resumir la actividad literaria de Carmen Boullosa: magnífica escritora, cuentista, poeta, autora de obras teatrales, guionista e incluso profesora académica mexicana. La creación artística de esta representante del *post-boom* latinoamericano ya se adscribe al canon literario universal. En el trabajo de Boullosa se ven reflejadas algunas huellas de sus experiencias infantiles y juveniles, señales de las lecturas que la han acompañado por toda la vida, su habilidad de observación innata e incluso su tendencia típica de una intelectual posmoderna a reflexionar sobre la Historia y la literatura en un tono lúdico y humorístico.

En cuanto a las obras de Boullosa que retoman el tema de la adolescencia femenina dolorosa, cabe destacar las siguientes: *Mejor desaparece* (1987), *Treinta años* (1999) y *Antes* (2001). En las tres novelas mencionadas, la autora presenta pequeñas biografías de varias niñas, cuya infancia está marcada por la falta de los sentimientos maternos e incluso por los prejuicios arraigados en la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX¹. En 2016, Boullosa escribe su cuarta obra perteneciente al género del *Bildungsroman*: *El libro de Ana*. La novela, como otros trabajos boulllosianos, entra en un diálogo constante con la tradición literaria, responde a las *palabras ajenas* de otros autores, obras o épocas, y espera una respuesta de su lector (Bajtín, 1986: 78–94). La estructura de la novela se asemeja a la muñeca rusa: la trama del libro está entretrejida con otras historias.

Temas principales

Primero, Boullosa reinterpreta el tema del amor apasionado que une al Conde Alekséi Vronski con Ana Karenina, personajes de la obra realista de León Tolstói. La novela de folletín tolstoiana cuenta la vida de la esposa de un alto funcionario ruso, Alekséi Karenin. Como Karenin tiene unos veinte años más que su mujer, resulta que Ana no tarda en ceder al galanteo y requerimiento amoroso de Vronski, su nuevo pretendiente y hombre joven, guapo y bien educado. Para estar con él, abandona a su familia, incluido a su hijo Sergio, sin pensar bien las consecuencias de esta acción. Luego da a Vronski una hija que hereda el nombre de su mamá. No obstante, la historia tolstoiana tiene un final trágico:

¹ Carmen Boullosa nace en 1954, en México, como una de los hijos de Fernando Boullosa-Cortina y Esther Velázquez de la Fuente, en una familia “muy católica, represiva”. Su nacimiento entristece a la abuela de la niña que, al enterarse del sexo del bebé, se pone a llorar y predice que su nieta no tendrá una vida “entera”. La madre de Carmen fallece cuando esta tiene catorce años. El padre enviudado vuelve a contraer matrimonio. Su nueva esposa, mencionada por Carmen como “la perversa madrastra”, muere prematuramente (Alarcón, 2008).

Vronski está harto de los celos de su amante y se decide a abandonar a Ana. Esta cae en la desesperación y se suicida: se arroja debajo de un tren en movimiento².

La escritora mexicana, en vez de duplicar las peripecias amorosas de los protagonistas de Tolstói, intenta explicar los motivos por los cuales Karenina se convierte en una mujer dirigida por la pasión obsesionada a su amante. Para lograr este objetivo, recurre al motivo del manuscrito hallado. Mientras que Tolstói mantiene que Ana escribe un libro para niños³, Boullosa habla de dos manuscritos creados por la heroína. El primer manuscrito llega a un editor moscovita que desea publicarlo. El segundo libro, de contenido clandestino, escrito por una madre atormentada por los remordimientos de conciencia y dirigido a su hijo Sergio, está guardado en un cajón antiguo. Claudia, nuera de Ana y mujer de Sergio, encuentra el segundo libro de Karenina y anima a su marido a la lectura de este. La narración enigmática de la amante de Vronski se parece a dos cuentos de hadas entremezclados: la historia de Ruiponce –una muchacha encarcelada en una torre inalcanzable– cambia en la historia de Cenicienta.

Segundo, la escritora cuenta las peripecias de los hijos de la protagonista tolstoiana. Los hermanastros no se llevan bien. Sergio, como un hombre adulto, no es capaz de conformarse con su dolorosa infancia, marcada por la ausencia de la madre. Por lo tanto, es reacio a ver a su hermanastra Annie, que se hace tan bella como la suicida. Para colmo de males, el zar Nicolás II exige el retrato de Ana, debido a que el cuadro fue pintado por Mijailov, un artista ampliamente reconocido. A Sergio no le gusta la idea

² Véase: Tolstói, L.N. (2013), *Ana Karenina*, trad. Víctor Gallego Ballester, Barcelona: Espasa Libros S.L.U.

³ Esteban Arkadievich, uno de los personajes secundarios de la obra de Tolstói, en su conversación con Levin, confiesa: “Ana cría y educa a su hija, y, a mi parecer, de una manera excelente, pero no es ésta su ocupación principal. En primer lugar, Ana escribe [...]. Escribe un libro para niños. No habla a nadie de esto, pero a mí me lo ha leído y yo le he dado a leer el manuscrito a Vorkuev. [...]. No pienses, por esto, que Ana es una escritora. Nada de eso. Antes que nada es una mujer de gran corazón...” (Tolstói, 2013: 850).

de entregar la pintura al monarca, dado que este piensa exhibirlo en el Museo del Hermitage. El hombre joven está avergonzado del pasado de su madre y procura olvidarse de la deshonra de los Karenin.

Tercero, la mexicana presenta la situación sociopolítica de la Rusia del año 1905. La desigualdad dentro de la sociedad rusa contribuye al descontento general entre los intelectuales de la clase media, a varias protestas por parte de los campesinos y a numerosas rebeliones obreras, sobre todo a la llevada a cabo bajo el Padre Gueorgui Gapón (Riasanovsky, Steinberg, 2009: 421–423). Boullosa subraya que a los principios del siglo XX la mayoría del pueblo sigue considerando al zar como el padre de la nación. Como es sabido, la actitud de los campesinos a la dinastía Romanov cambia tras el Domingo Sangriento. El 22 de 1905, la manifestación que reúne unos doscientos mil trabajadores a las puertas del Palacio de Invierno queda sofocada por el ejército (Bazylow, 1983: 430–431). Entretanto, en la obra boullosiana, los líderes más rebeldes del movimiento obrero están planeando asesinar al monarca. Sin embargo, como la revolución devora a sus propios hijos, los jóvenes que participan en el atentado fracasado, quedan asesinados por la bomba que han colocado en el coche de Nicolás II. La llegada de Lenin a Rusia y su encuentro con Gapón anuncian la pronta caída del zarismo.

Naturaleza de los seres ficticios

No obstante, como a Boullosa le encanta entremezclar niveles narrativos y recurrir a la metaficción, no debe sorprendernos el hecho de que la escritora mexicana introduzca al personaje de León Tolstói en su relato. El hombre de letras visita la casa de los Karenin en los sueños de Sergio y Claudia. Como admite, su llegada tiene un objetivo claro: advierte a los esposos al vender el retrato. Dice: “Ceder o no el lienzo es su responsabilidad, la de ustedes dos” (Boullosa, 2016: 128–129), y añade dirigiéndose a Sergio: “Tú recibirás dinero del zar, pero, a cambio de este, le darás tu pasado, tu propio pasado, tu raíz, ¡le estás entregando a tu madre! [...]” (Boullosa, 2016: 129). El escritor ruso prueba que los recuerdos

desempeñan un papel indispensable en la narrativa boulosiana: el individuo que reniega de sus orígenes, pierde la identidad y no es capaz de constituirse como sujeto.

Por consiguiente, parece muy curioso el diálogo que se entabla entre Sergio y Tolstói, considerado como un personaje literario. En dicha conversación se puede apreciar la pregunta por el estatus ontológico de todos los personajes de la literatura. Sergio es consciente de ser una creación ficticia, y no un ser humano. También sabe que del hombre de letras depende la existencia de los héroes del relato. De ahí su confesión:

Pero no soy del todo humano. Lo sabe usted más que nadie: soy una creación ficticia, parte de una trama imaginada. Soy su ficción. Usted es el responsable de que yo exista. Mis actos son de cualquier manera condicionados por usted. No son órdenes sino algo que va más allá. Soy un títere, yo... (Boullosa, 2016: 130–131).

La confesión de Sergio, que se considera a sí mismo un ser que solo existe en la imaginación del autor y en las páginas de sus obras, saca a Tolstói de quicio. El escritor indignado grita: “¡Eres lo que eres, Sergio! Tan entero como lo soy yo, tan persona como nosotros. ¡No me cuelgues lo que no depende de mí!” (Boullosa, 2016: 131). El escritor ruso trata a sus protagonistas como sujetos, y no objetos, de la historia contada. Estos funcionan en la tradición literaria y, al mismo tiempo, en el mundo de la cultura universal como propietarios de una identidad concreta. Por lo tanto, ni siquiera el autor de la novela y creador de dichos personajes, tiene derecho a hacer con sus protagonistas cualquier cosa.

Para aclarar nuestro punto de vista, nos vemos obligados a mencionar una de las obras de Miguel de Unamuno. El protagonista de *Niebla* expresa una opinión similar a la de Tolstói: Augusto Pérez se indigna cuando Miguel, escritor de la novela, también considerado un personaje literario, decide devolverle la vida para asesinarlo enseguida. Augusto cree que no se puede jugar con la vida y la muerte de los personajes de la historia narrada. Incluso las vicisitudes de la fortuna de un ser ficticio deben ser lógicas.

Aparte de eso, Heinz-Peter Endress (2007: 121) pone énfasis en la esfera onírica de *Niebla*. Explica que, en la novela del escritor español, Dios es un ser que sueña a Unamuno y a los lectores, y Unamuno sueña a Pérez. Por lo tanto, Augusto es “un sueño de un sueño”, y la vida de Pérez se presenta como “un símil para la existencia humana”.

En cuanto a la obra de Boullosa, lo que atrae la atención del lector es la segunda frase de la enunciación de Tolstói: este declara que Sergio es tan ‘entero’ como él. En este caso, Tostói, considerado como una persona viva, sueña a los protagonistas de su novela; Boullosa, también considerada como una persona viva, da la vida a los hijos de Karenina y a los familiares de estos, mientras que Sergio y Claudia hacen renacer a Tostói, considerado como un ser ficticio. En consecuencia, tanto el hijo de Karenina y su esposa como el Tostói boullosiano gozan del mismo estatus ontológico: pertenecen a la literatura y, al mismo tiempo, son seres conscientes de su trágica existencia. Como expone Dorota Leszczyna (2009: 71–73), Unamuno equipara la vida humana con el sueño y la ficción, y hace del hombre un títere perdido en el gran teatro del mundo. Este tópico de *theatrum mundi* lo podemos encontrar también en *El libro de Ana* de Boullosa.

El libro de Ana* como ejemplo de *Bildungsroman

El libro de Ana es sobre todo un magnífico ejemplo de la novela de aprendizaje o novela de formación. Como explica María Reyes Ferrer (2018: 2), “[l]a novela de formación o novela de aprendizaje hace referencia a un género novelesco que muestra el proceso de crecimiento y transformación física, psicológica y moral, que sufre un personaje desde su niñez hasta la edad adulta”. Hoy parece evidente la influencia que ejerce la infancia en la vida adulta del individuo. Mary Ainsworth y John Bowlby (2007: 209–215, 236–242, 332–340, 395–404) en su teoría del apego ponen de realce el papel que desempeña la madre en el desarrollo del niño. El compromiso de la madre con el cuidado de sus hijos les ofrece el sentimiento de seguridad. Este sentimiento, en cambio, posibilita

al niño la exploración del mundo y la disposición para superar las dificultades que se presenten a lo largo de su vida. Ainsworth y Bowlby (2007: 362–374) enumeran tres tipos del apego: el seguro, el ansioso y el desorientado. Los estudios han demostrado que los niños vinculados a las madres, a saber, cuyo apego a la madre es seguro, en la infancia son más sociables, más positivos con sus amigos y hermanos, son menos agresivos y peleadores, más empáticos y emocionalmente maduros. En su adolescencia tienen más habilidades sociales, son tomados con más frecuencia como líderes, tienen más interés por los juegos propuestos por sus colegas y se caracterizan por una mayor autoestima. Del mismo modo, según los estudios realizados por Maria Ryś (2006: 6–7, 13–19; 2011: 67–69, 73–83), tales personas tienen una mejor imagen del matrimonio y la familia, creen más en el amor, son más abiertas y sensibles con sus hijos. Por todo lo expuesto, son capaces de desempeñar el papel de una madre o un padre responsables y capaces de dedicarse a sus propios hijos.

La protagonista del manuscrito secreto de Ana Karenina, dedicado a Sergio, es una niña de seis años y habitante de un bosque. Aunque los padres de Ana, es decir, un leñador trabajador y su esposa, son pobres, parece que los primeros años de la vida de la muchacha del cuento transcurren en un ambiente de amor y aceptación. Sin embargo, cuando llega la temporada de invierno que dura muchos meses, la familia pasa hambre. El leñador se ve obligado a entregar a su hija a una mujer del bosque, la Iluminada, que promete cuidarla. Ana se muda al palacio de la Iluminada, donde vive de forma lujosa. No obstante, la dueña del palacio no tiene ningunos sentimientos maternales a la niña, la cual se siente sola y descuidada. Un día la Iluminada le prohíbe a Ana entrar en el cuarto ocupado por la dueña del palacio y emprende un viaje dejando a su criada sola. La niña se vuelve desobediente: da un paseo por la habitación de la Iluminada. En consecuencia, desaparece el encanto: Ana se traslada al bosque. Allí se entera de que su madre murió hace años y de que el padre se casó otra vez. Luego Boullosa duplica la historia de Cenicienta. La madrastra y las hermanastras de Ana la tratan muy mal. La hija del leñador acude a un banquete organizado por un príncipe. El hijo del rey

se enamora de la muchacha y se casa con ella. Ana vuelve a llevar una vida lujosa, sin embargo, sin amar a su esposo. La historia no acaba, porque la Iluminada promete vengarse de la pupila por su desobediencia: llega al castillo y secuestra sucesivamente al hijo y a la hija de los reyes. Afortunadamente, al final del cuento, los esposos recuperan a sus hijos.

Se puede admitir la hipótesis de que mientras Ana viva con sus padres, su apego sea seguro: es confiada con los extraños y feliz. Luego, hasta cierto punto, se encariña también con su aya Maslova, la que se ocupa de la niña cuando esta habita el palacio de la Iluminada. La estancia de la hija del leñador en la fortaleza mágica le quita a la protagonista de la historia la alegría de la vida: “No siente más hambre, olvida los pensamientos que se tienen cuando falta la comida y pierde la risa que tantas veces sonara en la cabaña de sus papás” (Boullosa, 2016: 145). La Iluminada somete a Ana al proceso de despersonalización: la niña olvida su nombre y su pasado:

En alguno de estos años, la niña olvidó la cabaña y el bosque. Se desdibujó en su memoria la cara de su mamá, se silenció su voz. Recordaba borrosamente a su padre, soñaba con él, pero no podía verlo de cerca, ni en sus sueños. Un año, también él desapareció de sus recuerdos. En otro, olvidó el nombre con que la habían bautizado, y fue entonces cuando ya no supo como se ríe (Boullosa, 2016: 145).

En consecuencia, Ana de ninguna manera se siente apegada a la Iluminada:

Alguien podrá decir que la niña de nuestro cuento no vivía en el paraíso, había perdido a los seres queridos, no tenía sino su Maslova –que de hecho desaparece de la historia, solo se la menciona un par de veces, queda en difumino–, con Iluminada no había ninguna conexión. Con su papá tuvo una liga afectiva –¡ay, pobre hombre!–, con la mamá también (a fin de cuentas, las dos comieron de la sopa del animal parlante), y con Iluminada no había ni sombra de apego (Boullosa, 2016: 145).

En realidad, la Niña del Bosque se siente sola y descuidada incluso cuando regresa a casa. El padre de Ana no le presta bastante atención, ya que está involucrado en los asuntos de su nueva familia.

Karenina recurre a un cuento de hadas para contar su propia situación existencial. Siendo una mujer muy joven, contrae matrimonio con un hombre mayor y más rico, sin amarlo. Da a luz a Sergio. Luego, al entrar en una relación amorosa con Vronski, abandona a su hijo. Parece que la heroína tolstoiana es una mujer inmadura y egoísta. No le importa el bien de su familia; la gran pasión al amante causa que pierda la cabeza. Busca la felicidad personal y la satisfacción de sus necesidades emocionales, a toda costa. Boullosa intenta explicar los motivos del comportamiento de Karenina. La escritora mexicana está convencida de que la sensación de soledad que persigue a Ana en su infancia y adolescencia no le permite desarrollar de lleno su instinto como madre. La mujer que en su niñez no goza del amor y protección maternal (como la Niña del Bosque encerrada en el palacio de la Iluminada), en la vida adulta duplica el modelo de la madrastra fría y falta de sentimientos. Además, en su busca de un amor verdadero, no piensa asumir la responsabilidad de la crianza de su propio hijo. De resultas, Ana, en su fuero interno, queda una niña pequeña que requiere ser amada⁴. También rechaza la adultez como un estado mental que obliga a la mujer a ser responsable de los demás. No obstante, aunque Karenina comete un gran error, antes de su muerte se siente culpable. En efecto, esta necesidad de elegir entre la felicidad personal y las obligaciones de la madre la lleva al suicidio.

En resumidas cuentas, *El libro de Ana*, como otras novelas boullosianas, es una obra intertextual, metaficcional y polifónica,

⁴ Parece que este motivo es bastante común en la narrativa de Boullosa. Por ejemplo, Olga Bezhanova (2009), a la hora de analizar la novela *Antes*, nota que la protagonista adolescente del libro se caracteriza por la angustia de ser mujer. La palabra ‘miedo’ es una de las primeras palabras que aprende. Lo que es más, esta palabra la asocia con la figura de su madre y la necesidad de enfrentarse con el mundo exterior.

a través de la cual la autora entra en un amplio diálogo con la tradición literaria. De la misma manera, dicha obra se adscribe al conjunto de novelas de aprendizaje, que ocupan un lugar significativo en la novelística boulosiana.

Bibliografía

- Alarcón, Justo, S. (2008). “Biografía. Carmen Boullosa”. En: *Revista Literaria Katharsis*, 4–8. [en línea] <http://revistaliterariakatharsis.org/Carmen_Biografia.pdf> [12.04.2018].
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*, trad. Alfredo Caballero. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bazyłow, L. (1983). *Historia Rosji*, Vol. 2. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bezhanova, O. (2009). “La angustia de ser mujer en el Bildungsroman femenino: Varsavsky, Boullosa y Grandes”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 41, [en línea] <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/bromfeme.html>> [10.09.2018].
- Boullosa, C. (2016). *El libro de Ana*. Madrid: Ediciones Siruela S.A.
- Bowlby, J. (2007). *Przywiązanie*, trad. Magdalena-Polaszewska-Nicke. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Endress, H.P. (2007). “Ficción y realidad en *Niebla* de Unamuno, con resonancias cervantinas (y calderonianas)”, en B. Mariscal, M.T. Miaja de la Peña (coord.). *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas „Las dos orillas”*, Monterrey, 3, 113–122.
- Leszczyna, D. (2009). “Filozofia egzystencjalna w ujęciu Miguela de Unamuno”. *Analiza i Egzystencja*, 10, 55–76.
- Reyes Ferrer, M. (2018). “El Bildungsroman femenino: análisis de la novela de formación *Un karma pesante*”. *Acta Scientiarum. Language and Culture*, 40/1, 2–8.
- Riasanovsky, N.V., Steinberg, M.D. (2009). *Historia Rosji*, trad. A. Bernaczyk, T. Teszner. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Ryś, M. (2006). “Wychowanie do miłości”, en M. Ryś (ed.). *Autorytet prawdy. Wychowanie dzieci i młodzieży*, 151–170. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego.

- Ryś, M. (2011). "Kształtowanie się poczucia własnej wartości i relacji z innymi w różnych systemach rodzinnych". *Kwartalnik Naukowy Fides et Ratio*, 2/6, 64–83.
- Tolstói, L.N. (2013). *Ana Karenina*, trad. Víctor Gallego Ballesterro. Barcelona: Espasa Libros S.L.U.

SANTIAGO RONCAGLIOLO: LA CUARTA ESPADA Y LA COMERCIALIZACIÓN DE LA IZQUIERDA MILITANTE

Lucas Izquierdo
University of Central Florida
<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.28>

Resumen

Santiago Roncagliolo comercializa la izquierda militante peruana en *La cuarta espada: La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007). Catalogada como una versión periférica de Truman Capote *In Cold Blood* (1966), la novela investiga un levantamiento guerrillero que culminó con la muerte de sesenta mil civiles. El artículo argumenta que Roncagliolo combina las propuestas teóricas de Mariátegui, fundador del partido socialista peruano, con la labor de las comisiones de derechos humanos latinoamericanos para concebir una novela de consumo masivo.

Palabras clave: Perú, Sendero Luminoso, violencia, literatura.

El periodista Santiago Roncagliolo explora la intersección de estética y política en su novela *La cuarta espada: La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007). Catalogada como una versión peruana de Truman Capote *In Cold Blood* (1966), la novela encarna la experiencia de una revolución guerrillera. El narrador reflexiona sobre la construcción meta-literaria de una realidad histórica mientras va desenmascarando al líder guerrillero Abimael Guzmán (1934-). El acercamiento simula una investigación detectivesca de un desgarrador episodio histórico que concluyó con la muerte de sesenta y nueve mil civiles. Los muertos, en su

mayoría Quechua hablantes del interior peruano, fueron ultimados en fuego cruzado entre las fuerzas armadas y los militantes de izquierda. El artículo argumenta que las estrategias holográficas que forjan esta novela de consumo masivo combinan las propuestas teóricas de José Carlos Mariátegui (1894–1930), fundador del partido socialista peruano, con la labor de las comisiones de derechos humanos.

En *La cuarta espada*, el posicionamiento del narrador re-positula una realidad virtual para el consumidor globalizado. Las fuerzas del mercado enmarcan la racionalidad del momento. Es una correspondencia que recicla el enfrentamiento de centro y periferia, el cual es mediado en el texto con el intercambio de derechos inalienables. La parodia, acentuada por el narrador suministrando un producto cultural, radica en justificar el valor de un relato que involucró la muerte de decenas de miles de personas. Múltiples escenarios generan una cartografía mental, emocional y física del proceso histórico. Estas incluyen dimensiones meta-literarias que incorporan el posicionamiento editorial del texto. El marketing que propone el narrador para vender la historia, sobre el cual se monetiza el producto cultural, se funda en un crimen que abarca a todos los sectores de la sociedad peruana. El proceso histórico, inducido por una sublevación guerrillera, involucra asumir una responsabilidad compartida que reflexione sobre las razones estructurales que permitieron la gestación de la insurrección, incluyendo la ausencia de reconocimiento de las comunidades andinas, los agentes de la violencia y la geopolítica de la guerra fría.

El encuentro de arte y sociedad conlleva un distanciamiento reflexivo que incorpora la producción, distribución y recepción del texto. Reintroducir el trauma histórico, dándole un espacio narrativo al asesinato de decenas de miles de civiles, implica una participación activa de la audiencia. Para encontrar una voz, el narrador se inserta en la mecánica de las casas editoriales: “¿Por qué un reportaje sobre Guzmán? Porque vende. O porque yo creo que vende. O porque es lo único que puedo vender. Necesito algo novedoso, y el tema de actualidad del último año, tras el 11-M, es el terrorismo” (Roncagliolo, 2007: 23).

La intersección de estética y política no es inusual en el mercado editorial latinoamericano. Observamos el encuentro de arte y violencia, por ejemplo, en la literatura de Azuela, García Márquez, Poniatowska, Vargas Llosa y Bolaño. Notamos una trayectoria previa de bandidos, revolucionarios y narcotraficantes identificados como objeto de consumo en mercados locales y transnacionales. Se compran camisetas del Che Guevara, rimas de José Martí, documentales del subcomandante Marcos y narcocorridos del traficante de moda en Miami, Madrid o Ciudad de México. En nuestro mundo globalizado,

Se habla hoy de la narrativa y el cine de la violencia contemporánea, una nueva configuración que supone una serie de corrimientos del papel del estado con centro gravitacional del conflicto social y como escenario en la consumación de una justicia por venir, un escenario donde el mercado se postula como la racionalidad última (Rosemberg, 2009: 91).

La novela de Santiago Roncagliolo negocia con la categorías epistémicas que fundan la labor periodística en el siglo XXI. El mercado, como racionalidad última, determina los puntos de encuentro tanto de la nota periodística como al arte literario. De manera Bajtineana, *La cuarta espada* canibaliza una variedad de fuentes para generar una visión caleidoscópica de los protagonistas de un movimiento revolucionario. El texto se divide en tres secciones y un epílogo: la primera se titula “La escuela del terror” y corresponde al trabajo de revelar fuentes y establecer la posición del narrador. La segunda, “La guerra”, narra la evolución de Abimael Guzmán, Sendero Luminoso y los comandos contra-insurgentes de la policía y las fuerzas armadas. La tercera parte y el epílogo, bajo el rótulo “La cárcel”, se enfocan en la comisión de la verdad, abogados, encarceladas y el punto de vista narrativo.

La cuarta espada entreteje múltiples fuentes desde la cultura pop al comentario editorial, la historia oral y la entrevista de guerrilleros, civiles y militares. Simulando la labor de las comisiones de la verdad instauradas para revelar el enigma de la violencia guerrillera, el collage informativo se asemeja al documental.

Secuenciando imágenes, documentos, testimonios e incluso rumores, el narrador dedica el volumen: “A todos los personajes de este libro por prestarme su voz. A los 69.208 muertos y a las que aún quedamos vivos” (Roncagliolo, 2007: 1). La aproximación detectivesca a un crimen de 69 mil habitantes implica una observación participativa que se asemeja al texto antropológico. Haciendo eco de etnógrafos peruanos previos como José María Arguedas (1911–1969), el narrador, imaginado desde la posición del autor, hace hincapié en figurar su perspectiva testimonial: “Me llamo Santiago porque mis padres se enamoraron en la capital de Chile, en alguna marcha política, cuando gobernaba Allende” (Roncagliolo, 2007: 73).

En medio de este complejo entramado trasnacional, desnudando su posicionamiento intelectual, el narrador simula un ideal comunicativo imparcial. El viaje del narrador en busca de fuentes se remonta a su infancia. Es hijo de una familia de izquierda que exiliada en México intenta dar razón de la famosa imagen de perros colgados desde el alumbrado en Lima, con el cartel “Deng Xiao Ping: hijo de perra” (Roncagliolo, 2007: 21). La dimensión histórica de la novela parcialmente integra a los familiares de Abimael Guzmán. Los vasos comunicantes incluyen la novela *En mi noche sin fortuna* de Gladys Guzmán, quien es hermana del líder guerrillero. El narrador comenta, “Hasta la página 136 no encuentro nada que me sirva para mi investigación” (Roncagliolo, 2007: 29). Cuando aparece el personaje Antonia, nota el narrador, “el recurso de la empleada doméstica es una manera de librar su historia de opiniones personales” (Roncagliolo, 2007: 29). El juego de máscaras evoca la adolescencia e interioridad familiar de Guzmán. Con múltiples instancias de espejos narrativos, el narrador introduce a la angélica Clara y el cerebral Luis para desenmascarar al cerebro de la revolución.

Para haber militado en una facción revolucionaria llamada Bandera Roja, Clara me parece una señora muy dulce... Hasta ahora, la única descripción personal que he conseguido del Guzmán académico aparece concedida por otro profesor de esa época, Luis Lumbreras: Abimael era una persona muy afectiva

y con gran sensibilidad. Nunca he visto tratar con tanto respeto, con tanto decoro, a un pordiosero, a un mendigo, como lo hacía él (Roncagliolo, 2009: 54).

Humanizar al líder guerrillero introduce una lectura del desplazamiento, desde el mito revolucionario a la fragilidad de la vida cotidiana. Reflexionando sobre *Abril Rojo* (2006), novela anterior que le otorga a Roncagliolo el prestigioso premio Alfaguara del 2006, Lorena Cuya Gavilano nota que la ciudadanía cultural y narrativa representan las complejidades de las narrativas de desplazamiento (2016: 5). El hecho que *Abril Rojo*, “represente migración como un tema nacional le permite al autor forjar un nacionalismo a larga distancia” (Cuya Gavilano, 2016: 9). De manera análoga a *La cuarta espada*, *Abril Rojo* “mantiene las convenciones del thriller de asesino serial” (Prendes, 2010: 229). El detective Feliz Chacaltana “busca escudarse ante la muerte, el dolor y la injusticia al igual que otros se refugian en la comodidad del hogar, en la locura, en el asesinato o la negación de la insoslayable realidad” (Prendes, 2010: 235). La alusión en *Abril Rojo* al “Sueño del pongo” (1964) de José María Arguedas constata un desplazamiento religioso de la narrativa. Los hilos que entrelazan al autor y su patria regeneran elementos divinos y seculares, “La religiosidad aparece impregnada de marxismo tal y como es frecuente en las ideas de Mariátegui y Sorel” (Veres, 2012: 554). ¿Cómo entonces narrar un trauma histórico, como objeto de consumo, y simultáneamente revelar la racionalidad de un grupo militante?

Las estrategias mediatizadas que forja Roncagliolo para concebir *La cuarta espada* dan razón de un posicionamiento intelectual que anheló transitar el sendero luminoso propuesto por el socialista indoamericano José Carlos Mariátegui. En la década de los veinte, Mariátegui meditó sobre la Revolución Mexicana, la caída de Imperios Europeos y la crisis China de 1927. En 1923, él acertadamente predijo que la burguesía europea conduciría “a la humanidad a una guerra más cruenta todavía” (Mariátegui, 1994: 348). Fundador del partido Socialista Peruano y editor de la revista *avant-garde Amauta*, Mariátegui concibió horizontes

epistemológicos asentados sobre historias locales en consideración de procesos globales. El aparato interpretativo de Mariátegui, comentado a través de la lectura de textos de Vilfredo Pareto y Georges Sorel que poseía en su biblioteca y que citó extensamente en ensayos políticos, emergió entre residuos y mitos que se remiten a aspectos ilógicos e irracionales que fundan procesos sociales. En su trabajo editorial y político, política y estética se intersectan en la preparación de una epistemología futura que emerge de la tensión entre historias locales y una herencia intelectual europea. El objetivo era generar un potencial emancipador.

Para generar el suspenso narrativo, *La cuarta espada* posiciona información para consumo masivo con la prometedora ilusión de revelar la críptica racionalidad de Sendero Luminoso, ejemplificada con los perros colgados desde el alumbrado limeño. Sendero Luminoso, explorado por las ciencias sociales y el periodista Gustavo Gorriti la década anterior, proclamaba que una revolución sustentada con sangre era históricamente determinada. De manera contra-intuitiva, Sendero Luminoso preparaba a sus soldados para sacrificarse por los ideales de la revolución. Maoístas, como catedráticos de materialismo histórico, aseguraban que la transformación histórica era inevitable cuando una población estuviera dispuesta a ofrecer su vida por una utopía. Aunque, desde fuera, la perspectiva pareciera una demencia, el razonamiento es análogo a las guerras de independencia. En guerras de emancipación, en América Latina o Europa, poblaciones habían sacrificado sus vidas en el nombre de Dios, libertad o amor por la patria. Se presupone el sacrificio de una población local para derrotar a un invasor técnico o militarmente más avanzado.

En 1980, las condiciones sociopolíticas no eran favorables para una revolución. Perú había pasado de una dictadura a una coalición democrática de izquierda y líderes senderistas se opusieron a los planes armados del partido. Abimael Guzmán perseveró, acusando a sus contrincantes de revisionistas, e inició la violencia (Degregori, 2012: 82). La decisión implicó que Sendero Luminoso, una pequeña y desconocida facción de izquierda engendrada en los miles de debates en el sistema educativo de Ayacucho, modificó su estructura para liderar una subversión (Gorriti, 1991: 233).

En “Pensamiento Militar del Partido” (1980), Guzmán explica que la ideología supedita el conocimiento táctico, “Para hacer guerra, uno debe ser filósofo” (Gorriti, 1991: 184). El comienzo de la insurrección no reflejó un levantamiento armado convencional, en parte porque Sendero Luminoso no tenía armamento. La tensión entre el comandante político, Guzmán, y el comandante militar, Feliciano, se viviría hasta los últimos días de la violencia.

En Perú, la mayoría de los muertos fueron víctima del fuego cruzado entre el estado insurgente y el oficial. Comenta el narrador de *La cuarta espada*, “Para el analista Raúl González, «las fuerzas armadas no se ganaron a las campesinos. Pero Sendero los perdió. Eran tan salvajes que les retiraron su apoyo»” (Roncagliolo, 2007: 122). La multitud de perspectivas, vía una afirmación o negación del cuerpo de las víctimas, incluye “la narrativa transnacional de los derechos humanos que está cargada de una historia de protección del individuo contra un estado perpetrador” (Rosemberg, 2009: 96). *La cuarta espada* enfatiza la responsabilidad compartida por los agentes de la violencia. En Perú, “Si los terroristas desfilaron los cuerpos ensangrentados de sus víctimas para engendrar temor en las comunidades que atacaron, las fuerzas del gobierno peruano enterraron los cuerpos en un intento de encubrir la evidencia de su abuso” (mi traducción de Celis, 2015: 322).

Si recordamos que la visión de Occidente como patrón de la modernidad entró en crisis luego de la Primera Guerra Mundial (1914–18), la labor de Mariátegui correspondió, en nomenclatura decolonial, a desarrollar un sistema epistémico para reconstituir el espacio peruano en un contexto global (Mignolo, 2011: 46). El autor, quien se transformaría en una figura mítica de la izquierda militante, anheló generar una conciencia revolucionaria sin con ello reproducir el autoritarismo residual heredado desde la colonia. El juego de estética y política en Mariátegui, en su trabajo editorial y político, emerge de la tensión entre historias locales y una herencia intelectual europea. Producir una trazo histórico alternativo, desde una perspectiva urbana que hereda la tradición intelectual europea, implicó negociar con categorías epistémicas que produjeron al individuo como agente histórico. Mariátegui,

como figura intelectual, no escapó su propia mitificación o demonización por revolucionarios e intelectuales.

En Roncagliolo se aprecia un proceso similar, en el cual el narrador se apropia de un proceso histórico, fundado en la muerte y tortura de miles de compatriotas, para generar una estética de consumo masivo. La novela intersecta múltiples dimensiones espaciales, ya sean locales, nacionales y transnacionales, para revelar una serie de oposiciones que convergen en un proceso histórico traumático.

La tensión entre región y centro, el individuo contra el estado, y la memoria frente a la historia oficial, en una serie de oposición es con las que se ha articulado la literatura (de Rulfo, en Fuentes o García Márquez), los muertos conviven con los vivos en una proposición que coloca a la literatura como mediación y simbólica conciliación entre versiones desencontradas de la historia, o de redención de historias negadas (Rosemberg, 2009: 108–109).

Lo que promete *La cuarta espada*, un proceso detectivesco liderado por el héroe periodístico, es información reciclada desde la década anterior. La novela intercala la racionalidad de Sendero Luminoso, la labor de las comisiones de derechos humanos latinoamericanos y el reconocimiento de un producto cultural que da cuenta de un trauma histórico reciente. Desafortunadamente, el juego estético mediado por el mercado del siglo veintiuno ha perdido el efecto deseado por Mariátegui, que era generar una cultura política alternativa.

Bibliografía

- Arguedas, J.M. (1974). “El sueño del pongo”, En *Agua y otros cuentos*, 161–168. Lima: Ed. Milla Batres.
- Bakhtin, M.M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.
- Celis-Castillo, P. (2015). “Loss, Emotions, and Politics: Mass Graves, Malancholia, and Performance in Santiago Roncagliolo’s

- Abril rojo*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 39/2, 321–339.
- Cuya Gavilano, L. (2016). "Internal Migration, the Publishing Industry, and Transnational Identities in Two Peruvian Writers". *Revista Hispánica Moderna*, 69, 1, 1–16.
- Degregori, C.I. (2012). *How Difficult is it to be God? Shining Path's Politics of War in Peru, 1980–1999*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Gorriti, G. (1999). *The Shining Path*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Mariátegui, J.C. (1994). *Mariátegui Total*. Lima-Perú: Empresa Editora Amauta.
- Mignolo, W. (2011). *The Darker Side of Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham; London: Duke University Press.
- Prendes Guardiola, M. (2010). "Constantes Temáticas en tres novelas peruanas sobre la época del terrorismo". *Romance Notes*, 50/2, 229–239.
- Roncagliolo, S. (2007). *La cuarta espada: La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso*. Buenos Aires: Editorial Debate.
- Rosemberg, Fernando (2009). "Derechos Humanos, Comisiones de la verdad, y nuevas ficciones globales". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 35/69, 91–114.
- Veres, Luis (2012). "Los mitos prehispánicos en la obra de Santiago Roncagliolo". *Bulletin of Hispanic Studies*, 89/5, 551–560.

HACIA UNA CRÍTICA SIMBIÓTICA: (RE)LEYENDO A ANDRÉS IBÁÑEZ DESDE EL EPITEXTO

Marta E. Cichocka
Universidad Pedagógica de Cracovia
<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.29>

Resumen

El estudio del epitexto del escritor español Andrés Ibáñez, uno de los autores más originales del siglo XXI, demuestra que la literatura simbiótica requiere un nuevo enfoque simbiótico crítico en el que las estrategias literarias o comparativas se combinan con la sensibilidad a una amplia gama de factores no exclusivamente literarios. De este modo la literatura nos ayuda a despertar del imperio de la ilusión y de los sueños que, tanto para Cervantes y Calderón como para Ibáñez, rigen nuestras mentes y nuestras mentalidades.

Palabras claves: novela española contemporánea, intertextualidad, literatura simbiótica, crítica simbiótica.

1.

La inspiración para escribir este ensayo se esconde en los diarios de Susan Sontag (1933–2004), cuyos extractos fueron publicados en 2006 por el *New York Times*. Se podía leer entonces, entre otros detalles de la vida privada y los elementos del apasionado monólogo interior de la autora estadounidense –escritora y novelista, ensayista y profesora, directora de cine y guionista– unos apuntes más bien lacónicos del 22 de febrero de 1967. A las 3h de

la madrugada, Sontag, 34 años, a punto de terminar una reseña de *Histoire d'O* que se le había transformado en un ensayo de 35 páginas, escribe: “Está bien. Sin embargo, no me creo ni una palabra”¹.

Esta frase, desesperadamente sincera, resume perfectamente no solo el conflicto interno de una de las mentes más brillantes del siglo XX, sino también la dicotomía entre las convicciones personales y las exigencias sociales o profesionales que nos desgarran. A las 3h de la madrugada como a las 3h de la tarde, entre los dormitorios y los comedores, los despachos y las aulas, los parlamentos y los congresos, los seres humanos nos pasamos la vida diciendo y escribiendo palabras que suenan bien, pero, muchas veces, no las pensamos ni las creemos en absoluto. El objetivo de este ensayo, consagrado a un autor igualmente polifónico pero cuyas palabras a lo largo de los años parecen sorprendentemente coherentes y sinceras, es lograr lo contrario: escribir, a pesar de todos los “peros”, lo que uno piensa.

En febrero de 1967 Andrés Ibáñez cumplía 6 años y soñaba con ser escritor. No solo lo soñaba (en el sentido propio de la palabra) sino que ya tenía a su cuenta una reescritura muy personal de *Don Quijote*, efectuada a los 5 años. De joven, estudió piano en el Conservatorio de Madrid y ha sido durante muchos años pianista de jazz. También estudió Filología Hispánica en la Universidad Autónoma de Madrid y en 1989 marchó a Nueva York. Estuvo allí siete años, escribiendo varias obras de teatro en inglés, dos de las cuales (*Nympho Lake* y *Ophelia*) se representaron en el circuito de Broadway. Ha escrito poesía pero sobre todo novelas como *La música del mundo* (1995), *El mundo en la Era de Varick* (1999), *La sombra del pájaro lira* (2003), *El parque prohibido* (2005), *Memorias de un hombre de madera* (2009), *La lluvia de los inocentes* (2012), *Brilla, mar del Edén* (2014) galardonada con el Premio Nacional de la Crítica, y *La duquesa ciervo* (2017), además

¹ «Feb. 22, 1967, 3 a.m. I'm finishing the ["Story of] O" review which has turned into a 35-page essay. It's OK. Still, I don't believe a word I'm saying. It's interesting, maybe valuable — but I don't see how "true." » Cf. Sontag, 2006.

del volumen de cuentos *El perfume del cardamomo* (2008). El autor vive en Madrid con su mujer y dos hijos, es profesor de español como idioma extranjero en la Escuela Oficial de Idiomas de Madrid, y colabora como crítico musical y literario en el *ABC*. Tiene también otra biografía en paralelo, la del profesor de *yoga nidra* que enseña con su mujer; en realidad, lleva ya más de 25 años practicando yoga en sus diferentes variedades y acaba de publicar *Construir un alma* (2018), un sorprendente *Manual de meditación para el siglo XXI*.

Ahora bien, sería interesante acercarnos a sus novelas más recientes, tanto desde la óptica postulada por sus ensayos anteriores, como desde el epitexto autorial más cercano, en búsqueda de una posible literatura y crítica simbiótica. Si aceptamos la idea de que el epitexto es un conjunto en el que la función paratextual no posee límites precisos, podemos admitir el argumento de Gérard Genette que la diferencia entre epitexto y paratexto radica en el criterio espacial: “es epitexto todo elemento paratextual que no se halla materialmente anexo al texto en el mismo volumen, pero que circula en algo así como al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (Genette, 1987: 316; 2001: 295). Y si el epitexto “circula al aire libre”, como argumenta Genette, el lector lo tiene siempre al alcance de la mano, leyendo y comparando entre sí textos publicados por el mismo autor a lo largo de los años, como lo vamos a hacer a lo largo de este ensayo.

2.

En el año 2000 Andrés Ibáñez publicaba en el *ABC Cultural* una crítica de *Maxon & Dixon* de Tomas Pynchon, uno de los escritores más fascinantes de nuestra época, describiendo aquella novela como “una simbiosis entre seres vivos y sistemas artificiales, entre naturaleza y cultura, y también una superación de la dialéctica animado / inanimado” (Ibáñez, 2000: 17). El ensayo, titulado “Hacia una literatura simbiótica”, ganó el primer premio Bartolomé March a la Crítica Literaria (2001), en la modalidad artículo. El autor desarrollaba sus ideas en un tomo de ensayos compilados por Eduardo Becerra, *Desafíos de la ficción* (2002), al lado de

Edmundo Paz Soldán o Jorge Volpi, entre otros. En el capítulo dedicado a un posible “Paisaje para después de la posmodernidad” formulaba un diagnóstico, terminante y subversivo a la vez, no solo sobre la crisis de la literatura que leemos, sino también la crisis de la sociedad en que vivimos. Ese diagnóstico de más de 15 años merece ser resumido y releído con suma atención, porque lo que exige es no tanto una literatura y una crítica simbióticas, sino un cambio urgente del paradigma dominante.

Ibáñez comenta un complejo fenómeno que se produjo a lo largo del siglo XX, cuando las ciencias llamadas exactas y las llamadas ciencias humanas llegaron a descartar el pensamiento lineal y mecanicista heredado del siglo XVII y XVIII como insatisfactorio, argumentando que la realidad debía ser explicada en términos de procesos y sistemas. “Lo fascinante” –subraya– “es que la biología y la lingüística han llegado a las mismas conclusiones sin saber la una lo que hacía la otra” (Ibáñez, 2002: 35). Es cierto que durante todo el siglo XX las ciencias puras y las humanidades estuvieron estudiando los mismos fenómenos –estructuras y sus elementos, sistemas y procesos– dentro de sus respectivas disciplinas, y en ambos campos elaboraron su propia visión sistémica del mundo, basada en “estructuras”, “redes”, “patrones”, “autorreferencialidad”, “retroalimentación” o “autopoiesis”. En realidad, a la hora de analizar las creaciones de la cultura posmoderna, los términos y conceptos elaborados por la ciencia resultan tan útiles, o incluso más útiles, que los de las ciencias humanas.

Sin embargo, no hay simbiosis entre el tipo de pensamiento sistémico desarrollado por la ciencia y el desarrollado por las humanidades. Paradójicamente para estas últimas, el hecho de estudiar los fenómenos humanos como estructuras o sistemas ha tenido, más bien, un paralizante efecto “deshumanizador”:

El estructuralismo y sus sucesivas encarnaciones, postestructuralismo, deconstrucción, etcétera, describieron así un mundo sin presencia, un mundo que no era más que una serie de redes y sistemas que interactúan entre sí. Este es el mundo posmoderno. Un mundo sin presencia, sin yo, sin sujeto. Un mundo compuesto por sistemas que no son en última instancia

otra cosa que construcciones: construcciones sociales, construcciones arbitrarias. (Ibáñez, 2002: 36–37)

Progresivamente, el pensamiento sistémico de la ciencia ha llegado hasta un nivel global y ecológico con la teoría del caos y el llamado “efecto mariposa” (Norton Lorenz, 1963), donde un ínfimo acontecimiento, acaecido en un momento dado, puede alterar a largo plazo una secuencia de acontecimientos de inmensa magnitud. Al contrario, escribe Ibáñez: “el pensamiento sistémico de las ciencias humanas se ha quedado atrapado en un mar de falsa erudición, fárrago incomprensible y nihilismo ingenioso. El discurso literario se ha convertido en post-literario y posthumanista y ha elaborado una poética de la muerte y de la ausencia” (Ibáñez, 2002: 39). Sin embargo, mientras el discurso posthumanista describe la ausencia del sujeto y el fracaso de su autoconciencia, el discurso científico se ha tropezado, por una parte, con la “hipótesis Gaia” y el ser vivo más grande y abarcador que existe, nuestro planeta, dotado además de un sistema auto-regulador que tiende al equilibrio de la Biosfera y, por otra parte, se adentra en el estudio de la conciencia que afecta a la materia, cuando el observador influye en lo observado, lo que invita a una reevaluación de varios paradigmas establecidos.

Frente a esas paradojas, Ibáñez como escritor postula “la posibilidad de una literatura que se mueva también en esas dos direcciones: en la dirección del mundo externo, la ecología, el pensamiento holístico, la simbiosis, y también en la dirección del mundo interior: el estudio y la cartografía de la conciencia”. En realidad, desde su punto de vista, la *ecología* y la *simbiosis* significan lo mismo, aunque la palabra simbiosis tiene menos connotaciones ideológicas y la postulada simbiosis de sistemas vivos y de máquinas, de naturaleza y de técnica, de objetividad e imaginación y, por consecuencia, de descripciones de la realidad, se puede conseguir únicamente a través de la imaginación: “La literatura es un arte de la imaginación y no de las palabras. La imaginación es una potencia de nuestra psique distinta del intelecto y también un lenguaje distinto del lenguaje articulado. Es un lenguaje específico, tan específico como el de las palabras o como el de la ciencia”

(Ibáñez, 2002: 40). Y es cierto que la importancia de estimular la imaginación resulta fundamental. Según demuestran los recientes estudios neurológicos, el cerebro humano, que procesa las imágenes mentales en once áreas diferentes (Schlegel *et al.*, 2013: 16277–16282), no diferencia las imágenes vividas de las construcciones imaginadas. Como si la literatura y la ficción literaria ofrecieran a los lectores (y a sus cerebros) un abanico de experiencias y vivencias paralelas a la llamada realidad: es fascinante observar que la ciencia poco a poco viene confirmando las intuiciones de Cervantes o de Calderón.

“Paisaje para después de la posmodernidad” termina con una lista de obras simbióticas que logran combinar “los cuatro elementos, el natural, cultural, psicológico y mecánico o, por decirlo de otra forma, la naturaleza, la cultura, la mente y las máquinas; o, por decirlo de otra forma, la realidad física, las creaciones culturales, la realidad interior y las creaciones mecánicas: la flor, el libro, el ángel y el ordenador” (Ibáñez, 2002: 42). A su “lista apresurada y provisional” el autor añade también *El mundo en la Era de Varick* de... un cierto Andrés Ibáñez, “una novela muy mal comprendida” en sus propias palabras y donde se combinan la reflexión sobre el lenguaje, la teoría de los universos alternativos, la búsqueda espiritual, la ecología, la era de la comunicación y la imaginación como “realidad segunda”.

3.

Casi dos décadas más tarde, Andrés Ibáñez ha adquirido una indudable madurez como escritor, con una trayectoria literaria tan segura como sorprendente. Como un “mago posmoderno” (Llosa Sanz, 2010) va mezclando los géneros textuales y enredando las pistas intertextuales para confundir a los lectores, sin perder la perspicacia del crítico literario que sigue siendo. Podríamos entonces acercarnos a una de sus obras más recientes, como *Brilla, mar del Edén* (2014), desde la óptica postulada por sus ensayos anteriores, incluyendo aquel diagnóstico terminante y subversivo del año 2002. Y resulta que esta novela no solo cumple con los

postulados formulados en los párrafos anteriores, sino que sigue bastante “mal comprendida”, aunque alabada por la crítica.

Brilla, mar del Edén, Premio Nacional de la Crítica (2015) empieza como un relato de aventuras y de lucha por la supervivencia en la llamada Isla de las Voces, medio real, medio irreal, donde desembarcan los noventa pasajeros rescatados de un accidente de avión, sin imaginarse ni siquiera que van a coincidir con unos aborígenes polinesios (los Wamani), anacrónicos guerrilleros comunistas, los restos de un experimento científico, una especie de comuna orientalista y los sabios de la visionaria Universidad Blanca. Las fuentes de inspiración de la novela podrían ser el *Decameron* de Boccaccio, *La tempestad* de Shakespeare y *El señor de las moscas* de Golding, sin olvidar la teleserie estadounidense *Lost*, conocida en España como *Perdidos*. Pero, por otra parte, la novela española contiene por lo menos tres otras novelas de estilo bastante diferente –la mexicana, la japonesa y la norteamericana– y termina como una novela de amor centrada en la búsqueda de la felicidad humana.

Esta epopeya de unas 800 páginas es un puro regalo intertextual por las constantes referencias y alusiones, poniendo en escena a un cierto Wade Erickson, dueño de un taller mecánico que se pone a reparar novelas en vez de coches, al lado de un Roberto B. antipático y carismático a la vez (alusión a Bolaño), y se alimenta tanto de las leyendas sobre el Triángulo de las Bermudas como de las deas de Carlos Castaneda. Entre los pintorescos personajes destaca el protagonista y narrador, Juan Barbarín, profesor español de música en los Estados Unidos, quien a veces se desdobra, anticipa la acción e incluso, en la mitad de la novela, confiesa estar escribiendo sus “memorias” (Ibáñez, 2014: 323). En muchos aspectos *Brilla, mar del Edén* es un Bildungsroman, donde la geografía caprichosa de la isla, desde la playa tropical, a través de la selva, hasta las montañas y el volcán con su célebre universidad, constituyen diferentes etapas del aprendizaje, llegando al poderoso mundo espiritual y la visión del brillante mar del Edén: “Cierro los ojos, y comienzo a percibir brillo. Es el brillo del valle entre los abetos, el brillo del mar entre las palmeras. [...] ¡Brilla, mar del Edén! ¡La aventura del hombre apenas ha comenzado!” (Ibáñez, 2014: 744).

A través de Juan Barbarín, Ibáñez postula una recuperación de la cultura humanística y una reconquista de la libertad, de la felicidad y del amor. En su historia muy cervantina, contraria a la fe ciega en ideologías y creencias estereotipadas, esboza una convivencia armoniosa, tanto con la naturaleza como con el resto de los humanos. Su polifonía novelesca, por lo tanto, parece realizar los postulados de la literatura simbiótica que armoniza la naturaleza, la cultura, la mente humana y las máquinas, desde los aviones estrellados hasta los platillos voladores. Además, en los últimos capítulos de la novela el autor diseña una universidad para el futuro, la llamada Universidad Blanca, que Barbarín visita no sin cierto asombro y que se basa en siete premisas:

La primera es que un ser humano no puede evolucionar por encima de sí mismo sin ayuda. La segunda, que la conciencia no está «dentro» del cerebro, sino que todo el ser humano es un mapa y una expresión de conciencia, cuyo origen se encuentra fuera del cuerpo físico. La tercera afirma que todo lo que sabemos de nosotros mismos y del mundo es una creación de la mente, y que a fin de evolucionar hemos de ir más allá de la mente y el mundo de categorías que la mente crea. La cuarta, que no es posible comprender con la mente, ya que la mente sólo comprende secuencias y sólo comprende mediante exclusiones. La quinta, que el principal vehículo de comprensión de la realidad es el cuerpo y la expresión del cuerpo a través de las percepciones, la danza, la música y el canto. La sexta, que la búsqueda ha de ser empírica, es decir, basada en la constatación personal. La séptima, que a través de la meditación, entrando en el interior de uno mismo, se puede conocer toda la realidad interior y exterior, presente, pasada y futura, y que la práctica de la meditación ha de ser constante. (Ibáñez, 2014: 695)

De acuerdo con los postulados enunciados por el autor en “Paisaje para después de la posmodernidad”, en la Universidad Blanca se estudia Biología, “algo llamado Estudio General de los Sistemas Vivos, que incluye desde los protozoos hasta la biosfera”, La Teoría Gaya y los estudios sobre el Ecosistema que incluye la

cultura y las máquinas, “las flores, los gases, las ideas, los sistemas, las costumbres, las leyes y el arte” (Ibáñez, 2014: 701). También se estudia lingüística general, principios de estructuralismo, aplicaciones del estructuralismo a las ciencias Humanas, posestructuralismo y deconstrucción, pero en relación con la filosofía oriental, explicando el deconstruccionismo a la luz de la filosofía tántrica, védica y budista, imbricando así ambas culturas y trasladando el nihilismo filosófico al que parecen llevar las visiones filosóficas posmodernas al territorio empírico de la meditación, de modo que la consabida “destrucción del sujeto” no es más que uno de los primeros estadios de la meditación –un estadio intermedio entre la ficción del sujeto, en la que viven los seres humanos, y la aparición del yo real– y no tiene implicaciones trágicas ni destructivas (Ibáñez, 2014: 702). Tenemos aquí todo un programa de una eficaz reforma educativa; que no convendría, sin embargo, a ningún ministerio de educación, por el riesgo de transformar completamente la sociedad entera.

4.

Para terminar, es sumamente interesante y enriquecedor (re)leer a Andrés Ibáñez desde el epitexto autorial, desde su bitácora, desde las entrevistas y los ensayos no siempre consagrados a la escritura. Por ejemplo, en un artículo de prensa dedicado al *yoga nidra*, el “sueño yógico” que practica y enseña desde hace unos 25 años, el autor formula otro diagnóstico terminante y subversivo, esta vez sobre el estado de la cultura contemporánea:

la tecnología avanza y la ciencia avanza, pero la cultura y el pensamiento se han quedado paralizados. Nos hemos quedado estancados en un modelo cultural generado a mediados del siglo XIX, la época de los escritos de Marx y Engels, de Darwin y Nietzsche. Todavía hoy en día el marxismo sigue dominando el discurso cultural, lo cual resulta extraordinario si pensamos que casi nadie se declara abiertamente marxista. Pero esa forma sórdida y prosaica, puramente mental y utilitaria de ver la vida, parece ejercer una extraña atracción negativa en muchos de

nosotros. [...] La cultura está detenida porque nadie se atreve a decir lo que piensa ni a pensar ni a vivir de forma independiente y de acuerdo con sus experiencias, sus verdaderos deseos y sus verdaderas intuiciones (Ibáñez, 2015).

Andrés Ibáñez no parece nunca haber callado sus verdaderos deseos ni intuiciones. En varias entrevistas dijo, por ejemplo, que en el mundo de hoy resultaba escandaloso buscar la felicidad – o, más escandaloso aún, confesar haberla logrado. En un universo paralelo al *Second Life*, entre tanta Realidad Virtual acumulada y entretejida, resulta subversivo meditar y acumular experiencias espirituales. Pero, si es cierto que los votos particulares de hoy serán las sentencias de mañana, tal vez merece la pena recordar el voto particular de Andrés Ibáñez, formulado en 2007 y titulado “Mis problemas con la novela”, donde decía lo siguiente:

Racionalidad quiere decir separar y definir. Magia quiere decir relacionar. La mente discrimina, encuentra diferencias. El corazón vincula, encuentra semejanzas. Escribir novelas es una actividad mágica. [...] Los que buscan la Realidad no pueden escribir novelas. Quizá por eso yo tampoco sé escribir novelas, porque las novelas son maya, la ilusión. Pero yo quería escribir novelas que rompieran la ilusión. Quería abrir la convención de la novela y alcanzar la Realidad. Y ¿saben qué pasó entonces? Mis novelas empezaron a ser consideradas literatura fantástica (Ibáñez, 2007: 22).

Mientras la crítica literaria menosprecia la imaginación y la creatividad, mientras la sociedad desconfía de la felicidad duradera que resulta ser el tabú más grande de nuestra época racionalista y consumista, y mientras el hecho de haberla logrado y despertado una creatividad sin límites a través de una búsqueda espiritual despierta sospechas, tal vez uno de los objetivos de la posible crítica simbiótica, en respuesta a la literatura simbiótica, subversiva y mágica, sería precisamente terminar con la dictadura de las dicotomías, falsas y estereotipadas, y lograr escribir, a pesar de todos los “peros”, lo que pensamos, sin tener miedo de sentirnos

felices. También en el universo universitario, sobre todo mientras la academia sufre los síntomas de una *punctosis* aguda. Porque, de acuerdo con la hipótesis inicial, la literatura simbiótica requiere un nuevo enfoque simbiótico crítico en el que las estrategias literarias o comparativas se combinan con la sensibilidad a una amplia gama de factores no exclusivamente literarios. De este modo la literatura nos ayuda a despertar del imperio de la ilusión y de los sueños que, tanto para Cervantes y Calderón como para Ibáñez, rigen nuestras mentes y nuestras mentalidades.

Bibliografía

- Genette, G. (1987). *Umbrals*, trad. Susana Lage. México: Siglo XXI.
- Ibáñez, A. (2000). “Hacia una literatura simbiótica”, *ABC Cultural*, Madrid, 1 de abril de 2000.
- Ibáñez, A. (2002). “Paisaje para después de la posmodernidad”, en Jorge Volpi *et al.*, Eduardo Berra (ed). *Desafíos de la ficción*, 33–44. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ibáñez, A. (2007). “Mis problemas con la novela”, *ABC Cultural*, 18 de Agosto de 2007, 22 [en línea] <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2007/08/18/022.html>> [30.01.2019].
- Ibáñez, A. (2014). *Brilla, mar del Edén*. Barcelona: Galaxia Gutenberg; edición polaca: *Lśnij, morze Edenu*, trad. Barbara Jaroszuk. Poznań: Rebis (2017).
- Ibáñez, A. (2015). “Yoga nidra”, *ABC Cultural*, Madrid, 30 de diciembre de 2015, [en línea] <http://www.abc.es/cultura/cultural/abci-yoga-nidra-201512261646_noticia.html>
- Llosa Sanz, A. (2010). “En busca del mago posmoderno: El efecto Montoliu o la (de)construcción del yo como obra de arte lineal”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 28, 99–115. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Schlegel, A. *et al.* (2013). “Network structure and dynamics of the mental workspace”, *PNAS* October 1, 110(40), 16277–16282; [en línea] <<https://doi.org/10.1073/pnas.1311149110> <http://www.pnas.org/content/110/40/16277>> [30.01.2018].

EN LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD Y LA MEMORIA HISTÓRICAS DE LAS VÍCTIMAS JÓVENES DEL PATRONATO DE PROTECCIÓN DE LA MUJER: *RUEGA POR NOSOTRAS Y LAS DESTERRADAS HIJAS DE EVA* DE CONSUELO GARCÍA DEL CID GUERRA

Marta Kobiela-Kwaśniewska
Universidad de Silesia en Katowice

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.30>

Resumen

El presente artículo se enfoca en desvelar la otra cara del Patronato de Protección de la Mujer, fundado originalmente con la finalidad de vigilar y dignificar la moral de la mujer ‘caída’ o ‘en riesgo de caer’ y reeducarla con arreglo al patrón nacionalcatólico del franquismo. No obstante, en los centros de esta institución imperaba la ley de la violencia contra la mujer, hecho desconocido generalmente por la sociedad española y denunciado por Consuelo García del Cid Guerra, una de las ex internas del Patronato y la autora de dos ensayos políticos: *Ruega por nosotras* (2015) y *Las desterradas hijas de Eva* (2012), libros que nos servirán de referencia y vertebrarán el presente análisis con fin de destapar la otra imagen del Patronato y reclamar la verdad y memoria históricas de las víctimas menores de edad bajo su tutela.

Palabras clave: Patronato de Protección de la Mujer, violencia franquista, Consuelo García del Cid Guerra, memoria histórica.

1.

Introducción y el objetivo del análisis

El propósito de este artículo no es otro que el de ahondar en el tema de la violencia franquista, tanto institucional como de género, aplicada contra las mujeres menores de edad en los centros de internamiento del Patronato de Protección de la Mujer durante el pleno franquismo y en la democracia española ya asentada. Con tal finalidad recurrimos a dos ensayos de Consuelo García del Cid Guerra¹: *Ruega por nosotras* (2015) y *Las desterradas hijas de Eva* (2012) por un lado y, por otro, al capítulo del libro *Los internados del miedo* (2016) de Montse Armengou y Ricard Belis² escrito bajo

¹ Consuelo García del Cid Guerra (Barcelona, 1958) es investigadora, poeta, escritora y directora del periódico digital Tenemos la Palabra (www.tenemoslapalabra.com). Durante los años 70 y 80 colaboró como cronista con las siguientes revistas: *Ajoblanco*, *El Viejo Topo* y *Ozono*. Es cofundadora de la revista literaria *Orto* y la autora de varias obras literarias, entre ellas: el libro de relatos *Por lo que hemos sido* (1980); las novelas: *Una enjundia de nada* (1978)- finalista del Premio de Novela Elyssée, *Te la quitaré aunque esté muerto* (2013), *Librada* (2014). Sus poemas forman parte de la Antología *Nueva Poesía Castellana* (1979) y la de *Peliart* (1980). Es la autora de dos ensayos *Las desterradas hijas de Eva* (2012) y *Ruega por nosotras* (2015) que incuestionablemente le han marcado como escritora de investigación histórica comprometida con el tema del robo de niños durante el franquismo y el de la violencia ejercida contra las mujeres menores de edad en los reformatorios franquistas del Patronato de Protección de la Mujer. Entre sus recientes libros se encuentran: *Preventorio de Guadarrama. La voz de la memoria* (2016, coautora Chus Gil) y un libro autobiográfico *La niña del rincón* (2018). Últimamente ha denunciado en el Senado de España los centros de menores de la actualidad y el sistema de retirada de tutelas injustificadas, insistiendo en la idea de que el robo de niños- iniciado durante el franquismo- sigue practicándose hoy en día.

² Montse Armengou i Martín (Barcelona, 1963) es periodista y directora de documentales; desde 1985 trabaja en TV3 donde forma parte de los equipos de *30 Minuts* y *Sense ficció*. Ricard Belis i Garcia (Barcelona, 1964) es también periodista, desde 1987 realizador de televisión, colaboró en los programas *30 Minuts* y *Sense ficció*,

el epígrafe “El trabajo infantil como redención” donde uno de sus apartados, titulado “El Patronato de Protección de la Mujer, la cárcel de miles de mujeres «caídas» o «en riesgo de caer»”, protagoniza la misma García del Cid Guerra entrevistada por Armengou y Belis debido a su condición de ex interna. La elección de estas personas y, por ende, la de sus obras no ha surgido de modo aleatorio, todo lo contrario, ha sido intencionada y dictada por considerar el empeño y la dedicación completa con los que obran estos tres catalanes al investigar y desvelar crímenes del (pos)franquismo más incógnitos y escalofriantes a la vez.

En este sentido el presente trabajo se enfoca primero en dar a conocer datos históricos sobre la fundación y el desarrollo del Patronato y, segundo, en describir sus centros de internamiento que ejercían la tutela sobre adolescentes y mujeres jóvenes durante el régimen franquista y en la democracia española hasta los años 80 del siglo XX. Las mencionadas publicaciones nos permiten, por un lado, presentar una faceta de la violencia franquista poco conocida por la sociedad española: primero, por haber afectado al grupo más vulnerable, esto es la adolescencia española –desvalida por sí misma– y, segundo, por haber constituido un tema tabú comúnmente silenciado y exclusivamente cultivado en las memorias individuales de víctimas; y, por otro, nos permiten describir la maquinaria opresiva y adoctrinadora del régimen franquista con la referencia al patrón nacional-católico de (re) educación impuesto en las instituciones del Patronato, vigente no solo en el pleno franquismo, sino después de la muerte del dictador. De ahí que también hubiera víctimas de un pos franquismo. Nuestra finalidad también descansa tanto en proporcionar motivos de hacer una investigación histórica por parte de las personas mencionadas como de ofrecer testimonios para reclamar

forma parte del departamento de documentales de TV3. Ambos son autores de varios documentales de investigación relacionados con la represión franquista: *Los niños perdidos del franquismo* (2002) galardonado con el Premio Nacional de Periodismo de Cataluña, *Las fosas del silencio* (2003), *Devolvedme a mi hijo* (2011), *Abuelo, te sacaré de aquí* (2013), *Los internados del miedo* (2015), entre otros.

la memoria personal e histórica³ de ese gran colectivo femenino damnificado, el cual, no hace tanto, ha sido sumergido en una desmemoria histórica.

Para empezar a destapar la verdad sobre una de las instituciones emblemáticas del franquismo, esto es el Patronato de Protección de la Mujer, recurrimos en primer lugar a ofrecer algunos datos relevantes al mismo, subrayando a la vez que se trata de una entidad enigmática y controvertida cuyo funcionamiento y reglamento interior –proyectados por el régimen franquista– contrastaba mucho con la realidad experimentada por jóvenes internas. Por cierto, dan a pensar las palabras pronunciadas por Consuelo García del Cid Guerra según la cual el Patronato de Protección de la Mujer debió ser “una auténtica endemia,

³ Memoria histórica constituye una parte de la memoria colectiva y se caracteriza por una conceptualización crítica de acontecimientos históricos, mientras que la memoria colectiva, en el nivel simbólico, se define como “el conjunto de tradiciones, creencias, rituales y mitos que poseen los miembros pertenecientes a un determinado grupo social y que determinan su adscripción al mismo” (Colmeiro, 2005: 15). Maurice Halbwachs, quien ha estudiado a fondo el concepto de memoria colectiva en su obra con el título homónimo, subraya que hay “tantas memorias colectivas como grupos e instituciones en una sociedad, y que, por supuesto, [son] los individuos los que [recuerdan], no los grupos ni las instituciones” (Aquilar Fernández, 2008: 48–49). Tomando a consideración esta observación podemos asumir las reivindicaciones de las víctimas del Patronato –demandadas por García del Cid Guerra, su portavoz– para que sus memorias individuales o autobiográficas, en términos de Halbwachs (2011: 101), también formen parte de la memoria histórica sobre la España franquista y cubran vacíos existentes, debido al hecho de que el régimen la moldó a sus intereses políticos, obviando las memorias individuales de los vencidos y las víctimas de su reeducación represora. Sin embargo, la definición de la memoria histórica –que más se ajusta al problema tratado en este artículo– nos proporciona Emilio Silva Barrera, uno de los fundadores de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, quien la entiende como “el conjunto de hechos reprimidos que están en la memoria de la gente pero no forman parte de la historia [...]” (Parodi Muñoz, 2013: 15).

desconocida por la mayoría de la población y en un régimen que imponía el régimen” (García del Cid Guerra, 2015: 12). Lo que atrae nuestra atención al respecto es, sin lugar a dudas, un carácter particular de esa institución benéfica envuelta en un silencio y desconocimiento común. Consuelo García del Cid Guerra junto con Armengou y Belis son los que rompen ese enigma con referencia a la vida de mujeres jóvenes transcurrida en los centros del Patronato de Protección de la Mujer. En caso estudiado no sólo se trata de una escritura auto testimonial de García del Cid Guerra, sino de un testimonio colectivo y coral de las jóvenes de aquel entonces, recogido por ella, a las que el Estado franquista consideró propensas a descarriarse y, por consiguiente, impuso su reeducación en centros en los que se imponía una especie del régimen carcelario.

2.

El Patronato de Protección de la Mujer cara a la violencia: sus orígenes y finalidad

Con motivo de tratar el tema relacionado con la violencia institucional franquista nos parece de suma importancia hacer mención al concepto de “triángulo de la violencia” elaborado por Johan Galtung, recordemos que él hace distinción entre la violencia visible e invisible, esta última clasificada en la violencia cultural y estructural (Galtung, 1998: 13–38), para concentrarnos en subtipos de la violencia estructural, a saber: violencia sexual, económica, institucional y privada (González Gorosarri, Baringa, 2010: 52), clave para el problema analizado porque su visibilidad fue un hecho incuestionable en todos los centros del Patronato. Con todo lo dicho ponemos énfasis en la violencia institucional, relacionada directamente con el Estado y ejercida a través de instituciones o procedimientos represivos, que, en el caso tratado, se podrían resumir en los siguientes ámbitos represores: conventos convertidos en reformatorios o correccionales, trabajos forzosos y no remunerados en talleres y, por último, el robo de niños a las internas embarazadas ingresadas a los centros del Patronato. En resumidas

cuentas estamos ante “[...] un tipo de violencia que brota desde instituciones formales del estado, o de sus ordenamientos funcionales, y que por ello mismo se encontraría cubierta de un manto de «legitimidad»” (Doz Costa, 2010: 5) el cual, añadiríamos, no solo justifica la violación de derechos humanos, sino que la sanciona en nombre de un ordenamiento legal.

A continuación, nuestra intención es proporcionar algunos datos referentes al Patronato, es decir los concernientes a su fundación, estructura interna, desarrollo y móviles con los que ha sido creado para después evidenciar la faceta represiva del franquismo, ejercida a través de los centros del Patronato, contra quienes desafiaron su ideario nacionalcatólico y cuestionaran el modelo de la mujer franquista.

En los albores del Patronato de Protección de la Mujer se menciona un organismo, creado en 1902 y vinculado al entonces Ministerio de Gracia y Justicia, conocido por el nombre de “Real Patronato para la represión de la trata de blancas” con el objetivo de velar por las mujeres “caídas” o en “riesgo de caer” y presidido por la infanta María Isabel de Borbón. Este fue disuelto en 1931 y constituido de nuevo por el decreto de 11 de septiembre de 1931 para ser disuelto otra vez por el decreto de 25 de junio de 1935 transmitiendo sus competencias al Consejo Superior de Protección de Menores (García del Cid Guerra, 2015: 15). El Patronato de Protección de la Mujer, al que hacen referencia las ex internas, se creó el 6 de noviembre de 1941 con la finalidad de “dignificar la moral de la mujer, especialmente de las jóvenes, para impedir su explotación, apartarlas del vicio y educarlas con arreglo a la religión católica”⁴ (Casanova, 2013: 97) y fue presidido por Carmen Polo de Franco, esposa del dictador. El decreto fundacional hace referencia a “ruinas morales y materiales producidas por el laicismo republicano, primero, y el desenfreno y la destrucción marxista, después” (Armengou, Belis, 2016: 245). La misma institución se reorganizó en 1952 y enfocó su objetivo en “proteger la moralidad pública y en particular la de las mujeres

⁴ Decreto de 6 noviembre de 1941 por el que se organiza el Patronato de Protección de la mujer. B.O.E. el 20 de noviembre de 1941.

españolas”⁵ (Morcillo, 2013: 92). Esa supuesta protección de la moralidad femenina se especifica en el Artículo 4 de la ley de 20 de diciembre de 1952 según el cual “la institución tiene un doble propósito: primero, proteger la moralidad femenina; y segundo, castigar la prostitución, la publicación de material pornográfico o información sobre contracepción y aborto, así como cualquier actividad contraria a la doctrina católica”⁶. Mención aparte merece el hecho de que la prostitución no se declarara ilegal por decreto hasta el 3 de marzo de 1956, fecha con la que se celebró la clausura de los burdeles⁷. A partir de aquel momento las mujeres “caídas” fueron reeducadas e internadas en centros dirigidos por el Patronato de Protección de la Mujer junto con las mujeres “en riesgo de caer”, que, como trataremos en adelante, no compartían el vicio de las “caídas” y cuyo internamiento se producía por otros motivos.

La abolición del Patronato fue anunciada en 1978; sin embargo, él mismo siguió funcionando hasta 1985 (García del Cid Guerra, 2015: 15). La fecha tan tardía con respecto a la muerte del dictador Franco y la promulgada Ley de Amnistía de 1977 –que dejaba en libertad a los presos políticos– en cuanto a la abolición del Patronato también indica una situación inusual de esas jóvenes: primero, marginadas y segundo, olvidadas por la sociedad.

El Patronato dependía del Ministerio de Justicia y tenía sus delegaciones en todas las provincias españolas; entre los cuerpos oficiales afines al mismo se encontraban los siguientes: obispos, Sección Femenina de Falange, subsecretarios de Gobernación y Justicia, directores generales de Seguridad, Sanidad, Prisiones y Trabajo, Consejo Superior de Protección de Menores, fiscal del Tribunal Supremo y policía. Dentro de esa tupida red de

⁵ La ley de 20 de diciembre de 1952, Artículo 1 reorganiza el Patronato de Protección de la Mujer, B.O.E el 22 de diciembre de 1952.

⁶ La ley de 20 de diciembre de 1952, Artículo 4, B.O.E el 22 de diciembre de 1952.

⁷ Decreto de 3 de marzo de 1956, “Abolición de centros de tolerancia y otras medidas relativas a la prostitución”, B.O.E el 10 de marzo de 1956.

organismos oficiales interrelacionados con el Patronato, también sobresale el Centro de Observación y Clasificación (COC) que era una entidad por la que primero pasaban las chicas para que se les hiciera un examen ginecológico y, en función de este, se les destinara a un centro más o menos duro (Armengou, Belis, 2016: 246) por haber sido reconocidas “incompletas” o “completas”, respectivamente, lo cual era una señal determinante para las monjas a la hora de reparar conductas.

Oficialmente la Junta del Patronato de Protección de la Mujer se extinguió en 1984 y en su lugar se había creado en 1983 el Instituto de la Mujer dependiente del Ministerio de Cultura (García del Cid Guerra, 2012: 13).

Merece la pena fijarse también en la denominación de la misa institución y en las asociaciones que produce en la memoria de las afectadas al recordar su juventud maltratada en esa especie de una institución ‘protectora’ para darse cuenta de la gran mentira con la que obraba el régimen franquista y así impunemente ejercía el poder absoluto sobre sus ciudadanas. Del nombre de la misma se podría inferir el significado y papel con el que ha sido creada; no obstante, si solo nos enfocáramos en su significado denotativo, caeríamos en una trampa tal como cayeron miles de mujeres internadas que buscaban el amparo por parte del Estado franquista. Desde luego, hay que fijarse en su significado connotativo ofrecido por las víctimas jóvenes. Y esas asocian inequívocamente y casi unánimemente el nombre de la susodicha entidad con el de “gestapo española a la caza de adolescentes” (García del Cid Guerra, 2015: 14) o en sus recuerdos proyectan imágenes de “centros de una institución fascista en manos del Ministerio de Justicia” (García del Cid Guerra, 2015: 14).

3.

La mujer ideal en el imaginario franquista

Durante el franquismo la población femenina estaba sometida bajo el control no sólo enmarcado en la vigilancia de su actividad y compromiso político, sino también de su moralidad

estrictamente definida por el patrón nacionalcatólico de la conducta femenina. Con tal finalidad el régimen franquista ideó su modelo de mujer resumido en los siguientes atributos: “cristiana piadosa, madre ejemplar, esencia de feminidad, orgullo de España” (Peinado Rodríguez, 2012: 17). Detrás de esos conceptos también se oculta la inferioridad de la mujer respecto al varón, su exclusión y jerarquización social basada en el sistema patriarcal en el ámbito familiar; en definitiva, se trata de unos condicionantes decisivos que jugaban en contra de las mujeres jóvenes internadas en los centros del Patronato de Protección de la Mujer. Y para que se entienda mejor esa situación en la que se encontraron miles de mujeres jóvenes –encarceladas contra su voluntad– basta con recordar que el franquismo hizo del patriarcado uno de los pilares fundamentales de su perpetuación y que la figura de la mujer como madre y esposa, ese “ángel del hogar” –propio del discurso burgués decimonónico y enaltecido por el franquismo– no dejó lugar a otras pautas conductuales ni destinos femeninos.

Tomando en consideración esos postulados, pues, en la célula micro de la sociedad de aquel entonces –es decir, la familia– teníamos al padre que ejercía el control sobre la mujer educada desde y para la sumisión, por un lado; y, por otro, a nivel macro, había Estado franquista que gestionaba en su beneficio el control amenazando con inculcar miedo a todos que transgredieran normas impuestas, y en particular las de la moralidad católica en la que el mismo régimen había fundado su ideología. De ahí que todas manifestaciones del comportamiento femenino que aspiraban a la libertad y autocontrol y, por ello, cuestionaban el orden patriarcal y social establecido, merecieran el debido castigo y la reeducación en los centros del Patronato, los cuales –bajo el nombre oficial de colegios normales– funcionaban como reformatorios o correccionales con un régimen carcelario impuesto.

A propósito de tratar el tema del destino y el modelo de la mujer instruido por el franquismo vale la pena mencionar los modales propuestos por una de las instituciones clave en la

formación de mujeres españolas, es decir la Sección Femenina⁸, para contrastarlos a continuación con el comportamiento reprochable y culpable de la persecución y reclusión de todas aquellas mujeres “en riesgo de caer”. No extraña el hecho de que el mismo caudillo fuera el quien bien delimitó el papel de la Sección Femenina al encargarle la reconquista del hogar y señalarle, en uno de sus discursos, tareas a realizar: “os queda formar al niño y a las mujeres españolas, os queda hacer mujeres sanas, fuertes e independientes, mujeres instruidas en los valores patrios, buenas paridoras, para hacer de cada uno de los hogares microcosmos que reproduzcan los valores morales y religiosos del Estado” (Peinado Rodríguez, 2012: 125).

Parece que la vida de cada mujer española durante el franquismo estaba marcada con la triada de tres conceptos indispensables: matrimonio, hijos y hogar, que a la vez constituían tres fundamentos imprescindibles para el abnegado servicio de las mujeres a la patria.

Llegados a esas alturas ya estamos capaces de intuir lo que pudiera ocurrir a cualquier joven insumisa y con esto adivinar su destino, que, desde luego, no es otro que el de su (re)educación en centros del Patronato; no obstante, para llegar a conocer en qué consistía de verdad la supuesta (re)formación, ya nos costaría mucha imaginación porque lo que cuentan las afectadas a cualquier hace atónito, sino horrorizado.

⁸ La Sección Femenina fue fundada el 12 de Julio de 1934 como rama femenina del Partido Falange Española, presidida por Pilar Primo de Rivera, la hermana de José Antonio. Como sostiene Ángela Cernarro (2006: 77) su principal objetivo era el del encuadramiento y la formación de las mujeres en las tareas relacionadas con el cuidado del hogar y la familia.

4.

El grueso del problema: denunciar para informar

Primero de todo hay que subrayar lo específico del problema tratado, esto es su carácter personal, muy íntimo y traumático en cuanto a ofrecer testimonios sobre la violencia experimentada por las mujeres menores de edad que la recuerdan desde una distancia temporal alejada de lo sucedido y desde la perspectiva de una persona adulta. En segundo lugar, pero no menos importante, hay que señalar el hecho de que se trata de unos acontecimientos delictivos, que escasamente figuraran anotados en los documentos oficiales del centro, los cuales, como atestigua García del Cid Guerra “[t]ras la muerte del dictador, casi todos [...] desaparecieron. Los pocos que todavía existen, fueron encontrados de la forma más insólita: entre basuras u olvidados en antiguos despachos del Patronato de Protección a la Mujer” (García del Cid Guerra, 2012: 13). Esta circunstancia supuso un largo trabajo de investigación de más de tres años emprendido por García del Cid Guerra a petición de las mismas víctimas, el cual adquirió, según la misma autora, “un compromiso sagrado [de] contarlo” (García del Cid Guerra, 2012: 13). Las afectadas también unánimemente expresaron la voluntad de difundir sus historias personales, romper el silencio y salir del olvido programado por el franquismo y perpetuado en la España democrática. Gracias a su apoyo expresado en numerosos mensajes y correos llegados a García del Cid Guerra, como estos: “Me llevó el Patronato en 1975. Cuenta conmigo. Ya es hora que todo esto salga a la luz” o “Gracias por no olvidarnos. Estar allí fue algo horrible” (García del Cid Guerra, 2012: 14–15), se pudo reconstruir una parte de la historia de las víctimas del franquismo protagonizada por las mujeres menores de edad, ya que el Patronato ponía en su custodia a mujeres de 16 a 21 años, extendiendo la edad hasta los 25 años. De este modo una joven podría pasar “un cuarto de siglo a merced de la institución y en manos de su policía femenina afín al régimen, bajo control de las órdenes religiosas encargadas de sus centros, prisiones camufladas públicamente como «colegios»” (García del Cid Guerra,

2015: 16). García del Cid Guerra pone énfasis en lo engañoso que era lo de colegio, debido a que en aquellos centros-conventos del Patronato se daba escasa o nula educación (de tres horas al día), además repartida entre el rezar y fregar, y sustituida por el trabajo no remunerado en talleres de coser⁹ del que económicamente se aprovechaban las mismas órdenes religiosas. Sin embargo, esos ‘colegios normales’ en el Boletín Oficial del Estado figuraban como reformatorios o correccionales.

En las primeras páginas del ensayo *Ruega por nosotras*, cuyo título hace referencia explícita al rosario y su ‘ruega por nosotros’ que diariamente repetían las internas y que, sin embargo, no se dirigía a ellas, se da a conocer el motivo con el que se concibió el libro:

Este libro [alega García del Cid Guerra] solo pretende rogar por nosotras. Por las voces desatendidas, las razones, los casos y el espejo de justicia donde ahora deberán contemplares ellos. Nadie nos dio una mínima explicación y nadie, absolutamente nadie, ha pedido perdón, o la mínima justificación al respecto [...]. Por tanto, les contaré cómo éramos nosotras, las niñas, adolescentes bajo la tutela de una institución fascista que encarceló a tantas, estando o no bajo su custodia. Las dependientes del Patronato, las entregadas por los propios padres a cualquier centro en busca de una manutención, educación o reforma. Las denunciadas por vecinos, párrocos o maestros. Todo y todas en el mismo saco, acuarteladas, presas, marcadas e institucionalizadas. Carentes de derechos, encarceladas sin una definición clara siguiera (García del Cid Guerra, 2015: 19).

⁹ Se trata de una explotación laboral la que denuncia García del Cid Guerra; según ella: ‘Los talleres de los colegios eran pequeñas industrias ocultas de donde salía ropa para el Corte Inglés, flores de plástico para Galerías Preciados, sábanas para cadenas de hoteles, toallas para la Seguridad Social [...]. Con lo cual se quiere decir que ‘Salvo excepciones, las chicas no cobraban nada y así [...] las religiosas tenían una doble fuente de ingresos: la del Estado, que pagaba por cada niña en concepto de manutención, y la de las manufacturas, que se fabricaban en los talleres’ (Armengou, Belis, 2016: 269–270).

En esta cita se encierra una triste realidad de unas jóvenes internadas sin su propio consentimiento en centros de reeducación, mal llamados colegios normales, bajo el pretexto de salvarles del vicio al que cayeron, centros en los que imperaba la violencia- tanto física como psíquica – ejercida contra las menores de edad y a los que llegaban mujeres de mano de sus propios padres, desvalidos para mantener a su descendencia o incapaces de afrontar supuestos problemas de conducta de sus hijas, problemas que en la mayoría de los casos originaban ellos mismos al convertirse en opresores y autores de la violencia doméstica contra la mujer o la de género¹⁰ –si empleamos el término de cuño reciente– padres los cuales, recordemos una vez más, en la sociedad patriarcal se sentían impunes porque la culpable siempre era la mujer, víctima.

5.

Las víctimas del Patronato: ‘díscolas’, ‘rebeldes’, ‘vagas’, ‘incorregibles’. Del perfil a los motivos del encierro

Las causas por las que llegaban menores al COC (Centro de Observación y Clasificación) eran de muy variada índole y se debían en su mayoría a la propia desestructura familiar de la menor;

¹⁰ La expresión violencia de género en el ámbito jurídico español nace con la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, pero en el internacional ya comienza a funcionar a partir de los años noventa del siglo XX (Peral López, 2018: 37) con la Declaración de Naciones Unidas la que entiende por la violencia de género “todo acto de violencia basado en la pertenencia al sexo femenino que tenga o pueda tener como resultado un daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico para las mujeres, incluyendo las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de la libertad, tanto si se produce en la vida pública como en la privada” (Peral López, 2018: 39). De ahí, con respecto al tema analizado, podemos hablar de la violencia de género contra las menores de edad, tanto en los centros del Patronato como en su seno familiar.

entre otras había: la pobreza, el abandono, la incompatibilidad de caracteres con algún familiar, las fugas de casa, la insumisión, la rebeldía, las conductas inadecuadas, el embarazo o la prostitución. El conjunto de esas conductas ‘inadecuadas’, detallado por García del Cid Guerra en la cita que damos a continuación, es variopinto, pero lo que llama la atención, si las valorizamos desde la perspectiva de nuestros días, es la falta absoluta de síntomas de delincuencia e infracción en muchos de los casos mencionados al contrastándolas con la moralidad de la época actual.

Una mujer *caída* podía ser cualquiera. Besarse en un cine, bailar agarrado, fumar a escondidas, llevar la falda más o menos corta, insinuar escote, desobedecer, saltarse las clases, escaparse de casa, acudir a reuniones subversivas, manifestarse, seguir a determinados líderes, declararse atea, no ir a misa, protagonizar situaciones escandalosas, salir de noche, frecuentar bares, clubs o discotecas. Tener relaciones sexuales, quedarse embarazada fuera del matrimonio, consumir drogas blandas o duras, comportarse de forma contraria a los deseos de los padres, ausentarse una noche, quebrantar los rigores familiares, tener aspiraciones personales [...]. Ser víctima de una violación, de un incesto, ser homosexual, ser bisexual, mantener relaciones heterosexuales u homosexuales, perder la virginidad, tener algún familiar preso, ser hija de madre soltera o nacer en el seno de una familia monoparental, ser huérfana, ser hija de prostituta, encontrarse en estado de abandono o estar abandonada, padecer algún tipo de retraso mental no severo. Rechazar la religión católica, negarse a rezar, ser mala estudiante, mantener actitudes insumisas o de rebelión, pretender ser actriz, bailarina [...], no seguir las normas establecidas. Dentro de todos estos conceptos, existía un denominador casi común: Ser pobre (García del Cid Guerra, 2015: 29–30).

El ser pobre marcaba el destino trágico de las mujeres ‘descarriadas’ contra las cuales el régimen actuaba con toda la impunidad; sin embargo, este factor no era decisivo, aunque desfavorecía la situación de la internada. El caso de García del Cid Guerra no

encajaba con esta norma, puesto que su internamiento en el reformatorio madrileño de las Adoratrices –producido en 1975 a la edad de 15 años– se debió a su espíritu rebelde por participar en las manifestaciones de protesta por la ejecución de Salvador Puig Antich¹¹, y que se efectuó de la mano de su propia familia –más bien, acomodada– que, a fin de cuentas, no sabía cómo asumir la rebeldía de su hija (Armengou, Belis, 2016: 267). Sin embargo, las secuelas de una experiencia traumática son muy presentes aún en las vidas adultas de internas; la castración emocional, el trato muy frío por parte de las monjas les ha convertido en seres muy reservados. El paso por el Patronato resultó para muchas un trauma insuperable: “[...] nos ha costado mucho salir de eso. Es más, creo que nunca lo hemos logrado del todo” (víctima con iniciales L.M.U., García del Cid Guerra, 2015: 112) o “Viví un infierno que nunca he sabido ni podido superar” – confiesa la misma García del Cid Guerra (2015: 113).

6. Reflexiones finales

Recapitulando, lo más alarmante de estos centros del Patronato fue el trato inhumano con el que se suponía vencer la rebeldía de menores, exteriorizada en sus fugas producidas a causa de ser incapaces de soportar maltratos recibidos, el cual llevado al extremo se manifestaba en traslados de menores a centros psiquiátricos, que a su vez constituía “una forma de lobotomizar sin quirófano ni bisturí”, arguye García del Cid Guerra (Armengou, Belis, 2016: 253). No obstante, ni la falta de libertad, ni el adoctrinamiento, ni la explotación laboral en lugar de una educación de calidad, ni rezos obligatorios o hambre, ni bofetadas o aislamiento en celdas de castigo, ni tampoco abusos psíquicos o sexuales –que, de hecho,

¹¹ Este fue un anarquista y antifascista español, condenado a muerte por el homicidio de un policía a casusa del tiroteo; fue la última víctima del franquismo ejecutada en 1974 a garrote vil (Junquera, 2015, *El País*, 19 de enero).

marcaban para siempre– podrían considerarse lo peor de todo lo que pudiera experimentar una menor: el robo de su propio niño cuya concepción se hizo a causa de violación, fuera en un acto incestuoso o no, que no solo constituía un delito o, mejor dicho, una violencia sexuada, sino que daba origen a otro delito: el de la comercialización de niños y las adopciones irregulares, que muy a menudo se practicaba en la maternidad de la Almudena u otros centros del Patronato.

Con este estudio, cuyos focos temáticos ofrecen múltiples perspectivas del análisis –aquí limitado por la extensión del trabajo– se pretende mostrar que en España todavía hay heridas abiertas por el franquismo, y que estas sangran revestidas del dolor de muchas menores de edad estigmatizadas como “expulsadas, desterradas, juzgadas, encerradas y olvidadas” (García del Cid Guerra, 2012: 61), protagonistas silenciadas de la historia que, como advierte García del Cid Guerra, no se ha querido contar, las que la misma memoria histórica ha dejado a su suerte, abandonadas. En nombre de estas mujeres anónimas nos hemos adentrado en su pasado traumático para, por una parte, conocerlo y, por otra, reclamar y elevar su memoria personal al nivel del de la memoria histórica entendida, entre otras, como “el conjunto de recuerdos históricos reprimidos «por algún motivo»” (Parodi Muñoz, 2013: 15).

Bibliografía

- Aguilar Fernández, P. (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza Editorial.
- Armengou M., Belis R. (2016). *Los internados del miedo*. Barcelona: Ara Llibres.
- Casanova, J. (2013). “La iglesia de Franco y el destino de la mujer”, en M. Nash (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, 95–103. Granada: Comares.
- Cenarro, A. (2006). *La sonrisa de Falange. Auxilio Social en la guerra civil y en la posguerra*. Barcelona: Crítica.
- Colmeiro, J. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la posguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.

- Doz Costa, J. (2010). "Violencia institucional y cultura política", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 38, 2-8.
- Galtung, J. (1998). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Bilbao: Gernika Gogoratuz.
- García del Cid Guerra, C. (2012). *Las desterradas hijas de Eva*. Granada: Algón Editores.
- García del Cid Guerra, C. (2015). *Ruega por nosotras*. Granada: Algón Editores.
- González Gorrosari, M., Baringa, E. (2010). *No lloréis, lo que tenéis que hacer es no olvidarnos. La cárcel de Saturrarán y la represión franquista contra las mujeres, a partir de testimonios de supervivientes*. Donostia: Ttartalo.
- Halbwachs, M. (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores.
- Junquera, N. (2015). "Historia inacabada de Puig Antich" [en línea] <https://elpais.com/cultura/2015/01/19/actualidad/1421701039_110660.html> [4.01.2019]
- Morcillo, A.G. (2013). "El género en lo imaginario. El «ideal católico femenino» y estereotipos sexuados bajo el franquismo", en M. Nash (ed.). *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*, 71-93. Granada: Comares.
- Parodi Muñoz, M. (2013). *Perspectivización de la memoria histórica en la narrativa española actual*. Berlin: Tranvía-Verlag Walter Frey.
- Peinado Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientes. Formación femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: Catarata.
- Peral López, M. del C. (2018). *Madres maltratadas: violencia vicaria sobre hijas e hijos*. Málaga: Universidad de Málaga Editorial.

HISTORIA Y MEMORIA EN LA NOVELA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX (2000–2018)

Santiago Fortuño Llorens
Universidad Jaume I de Castellón

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.31>

La literatura del siglo XX y XXI se caracteriza por tratar de perdedores y antihéroes, digamos que es un lugar común de la literatura contemporánea. Hoy usamos personajes más rotos y más derrotados (Montero, 2018: 7).

Resumen

La historia y la memoria, bajo la modalidad denominada autoficción, son características de la narrativa española en las dos primeras décadas del presente siglo. Este trabajo sitúa y analiza algunas novelas de este período, representativas en la trayectoria de sus autores y significativas literariamente en cuanto a los temas y tratamiento formal, a la recreación de los ámbitos y vivencias de los personajes y en su repercusión en el ámbito social.

Palabras clave: novelas españolas, siglo XXI, memoria, historia, autoficción.

La novela es el género literario que suscita mayor interés en España a juzgar por el número de lectores, también universitarios, y la atención que acapara en los medios de comunicación. Tengamos en cuenta que el número de libros publicados en España en 2016 alcanzó la cifra de 81.391. A su vez, los títulos editados por sectores en 2017 fue de ficción (novelas) 6.686, de no ficción 8.261 y 6.634 el de publicaciones infantiles y juveniles, según los informes de las consultoras de difusión de datos GFK y Nielsen.

Resultan relevantes los premios de narrativa como el Planeta, el de la Crítica y el de Primavera de novela, etc. que marcan las tendencias y cuyos sellos editoriales concitan el seguimiento mediático y los índices de lectura. Otro premio destacable ha sido el Nadal, de prioritario prestigio salvo alguna que otra sorpresa en sus fallos anuales. Así, sobre el último Premio Nadal (2018), recaído en la novela de Alejandro Palomas (1967), Santos Sanz Villanueva escribía: “De ello sale una historia entretenida, pero no alcanzo a percibir qué meritos literarios o de otra clase guarde *Un amor* para merecer un galardón como el Nadal. Seguramente tendrá éxito comercial una obra sensiblera y folletinesca de fácil lectura, una novela trivial para pasar el rato”. (2018: 16)

Consideración aparte merece el tema del canon literario, que lo van configurando los premios literarios, las reseñas en las revistas especializadas, las colaboraciones de escritores y críticos y las propias valoraciones académicas que consiguen que determinadas obras sean consideradas como relevantes o meramente puntuales. Tengamos en cuenta que la permanencia de muchas novelas en las librerías no supera el límite temporal de los tres meses, confundiéndose, en ocasiones, en supermercados y grandes superficies.

El cuento, que refleja aspectos individuales de la vida de los personajes, desde el tedio, mediante una visión expresionista o un tono burlón, según Martín Nogales (2011: 71) y el microrrelato, con su capacidad de sugestión, sorpresa y síntesis expresivas (Fortuño, 2011), han experimentado en estas tres últimas décadas una etapa de esplendor, como en ningún otro momento de nuestra historia literaria. En líneas muy generales, la novela española desde una tendencia existencialista, en los años cuarenta del pasado siglo, se orientó hacia una vertiente social y realista hasta llegar, con *Tiempo de silencio* (1961), a una narrativa de renovación formal y experimentación técnica, “novela artefacto”, en la que el lenguaje ocupó un lugar principal:

Nada me parece más razonable y acuciante que la reivindicación absoluta del lenguaje literario para la novela [...] Narrar a estas alturas, en el terreno novelesco, ya no puede ser

un contar limitado, a la busca de meros efectos de acción o de divagación, sino un contar integrado en un lenguaje no exclusivamente vicario y servil, sino sustantivo, que al emplearlo –siempre hacia el límite de su expresividad– logre su auténtica autonomía (Mateo Díez, 1985).

Siguió a ésta la denominada narrativa de la épica de lo cotidiano o vuelta a lo íntimo y personal, con una preocupación por lo inmediato, ahormada con una estructura clásica, “una narrativa más light –la novela de sofá, como ha dado en llamarse– de más fácil lectura y, por tanto, más de público” (Goytisolo, 2016). Por su parte, el realismo crítico y la fantasía, en su vertiente de la distopía, el cosmopolitismo y la hibridez genérica son algunas de las peculiaridades narrativas más destacables en estas dos últimas décadas. La importancia de la historia y la autoficción (aspectos en los que voy a centrarme más adelante) en la diégesis se inscriben en esta preocupación por inventariar lo personal y memorialístico al situar lo individual en su contexto vital:

Tanto el texto como el lector saben que la literatura no se percibe como un medio de redención de un mundo que ha perdido su interés en lo magno. La aspiración a lo grande aparece como un gesto fútil, una fijación en temas trascendentes y absolutos que no se corresponde con la naturaleza parcelada de la nueva realidad cultural. (Gonzalo Navajas, 1993: 116)

La mujer y su escritura han irrumpido con fuerza en la novela del siglo XX. Resultan sorprendentes hoy las consideraciones que encontrábamos, en la década de los ochenta y noventa del siglo pasado, acerca de la especificidad de la escritura de la mujer y su lugar en la novela:

pueden sorprender las inmensas posibilidades que se abren a la crítica feminista al plantearse, por ejemplo, cuál es el tratamiento que recibe la mujer en la novela contemporánea, o la consideración que mereció tiempo atrás la figura de la escritora, o bien poder releer las obras del pasado [...] para

comprender los contextos históricos de las que surgieron. [...] La crítica feminista ha venido para quedarse como una herramienta analítica más a la hora de leer e interpretar la obra de arte. (Caballé, 2018: 14)

En una primera aproximación, debemos considerar que en el género novelístico encontramos dos grandes subgrupos: los *best sellers* y los excluidos de esta clasificación. Aquellos responden a una tipología reiterativa, con personajes carentes de hondura humana pero orientada comercialmente, cuya temática principal es la historia:

En el *best seller* el autor suprime lo indirecto, complejo o incómodo que pueda generarse con la propia escritura. Un libro literario siempre es una reconstrucción fallida, una pieza de nuestro puzle personal e inacabable. [...] El *best seller* es redactado en un estilo transparente –salteado con alguna palabra rebuscada como un apellido de rancio abolengo que pueda emparentarlo con un antepasado literario– para que palabras, acciones y personajes sean de un modo radical [...] El estilo, por lo general, es tan plano que las páginas se limitan al “de qué va” (Zanón, 2017).

Otro tanto ocurre en la novela negra, que en España tuvo a M. Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, recordemos *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), y Juan Madrid como sus iniciadores, en el siglo pasado y que hoy goza de atención en congresos y premios literarios.

Al respecto, se advierte una tensión entre una “literatura fuerte”, según la fórmula de J.A. González Sainz, y una literatura para el consumo (Sanz Villanueva, 2011: 146) o en “la convivencia no conflictiva de varias tendencias y estilos. [...] por así decirlo, la novela española se ha ido haciendo progresivamente menos castiza” (Pozuelo, 2011: 92) por encima de generaciones y marbetes clasificatorios.

Últimamente, se ha abierto camino otra clasificación aplicable más allá de la novela propiamente: alta y baja literatura. La

clasificación se debe a José M^a. Guelbenzu, quien, en el Congreso de Panamá en octubre de 2013, afirmó que en España solo hay 10.000 lectores de alta literatura que es

para mí, aquella que corre cualquier clase de riesgo con la intención de hacer avanzar el arte de la escritura y de la expresión. El resto es literatura a secas, literatura que transita por caminos trillados, pudiendo ofrecer libros excelentes o menos excelentes, pero en todo caso convencionales. (Guelbenzu, 2014)

En las postrimerías del siglo XX, en “Muertes y porvenir de la novela”, Luis Mateo Díez defendía que “la novela es un reto necesario, sin arte tenemos la vida echada a perder, ya que una parte crucial de la misma sólo se alcanza desde la intensidad que proporciona el arte, en esa otra realidad que fabrica la novela, la que está en lo imaginario” (1999: 23). Luis Goytisolo apuntaba los momentos de incertidumbre en los que se debatía la novela del siglo XXI:

Hablar de muerte de la novela no tiene otro valor que el de una metáfora. [...] En diversas ocasiones he señalado que, a consecuencia de los hábitos sociales que genera Internet –más profundos que los que en su día pudo generar la imprenta–, la novela ha de experimentar tarde o temprano una fuerte mutación, dar paso a una nueva forma de relato cuyas características sería inútil pretender adivinar. Tanto más cuanto que hasta el momento, si bien debilitada, la novela no presenta ningún síntoma de cambio radical (Goytisolo, L. 2016).

Vieja y nueva cuestión en la que participó, a principios del siglo XX, Ortega y Gasset quien diagnosticaba:

En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su periodo último y padece una tal penuria de temas posibles, que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela. [...] Como

producción genérica correcta, como mina explotable, cabe sospechar que la novela ha concluido. Las grandes venas someras, abiertas a todo esfuerzo laborioso, se han agotado. Pero quedan los filones secretos, las arriesgadas exploraciones en lo profundo, donde, acaso, yacen los cristales mejores. (Ortega y Gasset, 1925, 1975: 155 y 197)

apuntando la solución: “La materia de la novela es propiamente psicología imaginaria” (*Ideas sobre la novela*, 1924–1925; 1975: 197).

De esta suerte, Sonsoles Ónega (1975) reconoce que, en *Después del amor* (Premio de Novela Fernando Lara, 2017), relato romántico con la guerra y posguerra como escenarios, le vino fenomenal Google *Earth* como reconstrucción de los itinerarios de los personajes al ofrecer el lenguaje global de la informática nuevas posibilidades a la literatura y sus géneros.

En su *Discurso con motivo de la concesión de doctor honoris causa por la Universidad de Salamanca*, el 17 de septiembre de 2015, Mario Vargas Llosa reflexionaba acerca de estas tres preguntas: el porqué se escribe literatura, para qué sirve la literatura y cómo se escribe una novela y a esta última respondía:

Los temas me eligen a mí: escribo sobre ciertas cosas porque me han ocurrido ciertas experiencias [...] Por eso digo que las novelas que yo he escrito tienen unos temas que en cierta forma me han sido impuestos por la experiencia, por una experiencia que seguramente afecta un núcleo básico que está allí, sumergido en la parte más oscura de mi personalidad y que es, como es el caso de muchos escritores, la fuente de la vocación y de la inspiración. [...] Los temas me son impuestos por una realidad. [...] Una misma historia se podría contar de decenas o cientos de maneras diferentes, pero hay una, indudablemente, que es la mejor manera de contarla. ¿Qué quiere decir la mejor manera de contarla? La manera más persuasiva, la manera que puede aprovechar mejor las vivencias implícitas en esos personajes, en esa situación, en el ambiente que la historia refiere.

El periodo de la historia de la novela española, que aquí abordamos, se circunscribe en el contexto histórico-social entre el principio del siglo XXI, más concretamente y para fijar fechas relevantes, el atentado terrorista del 11 M de 2004 en Madrid, que trajo consigo consecuencias políticas y sociales, y el problema del independentismo catalán, con el referéndum del 1 de octubre de 2017, que ha enfrentado a una parte de España de Cataluña, con consecuencias aún imprevisibles. Otros fenómenos sociales ofrecen temas en la reciente narrativa: la visibilización de la mujer en los más diversos campos, la Ley de la Memoria Histórica (2007) que pretende reconocer y compensar al bando de los vencidos en la guerra civil de 1936–1939, la corrupción política, la burbuja inmobiliaria, la inmigración, el fenómeno de los *millennial*...

La historia en la novela española del siglo XXI

En la novela española actual, que acotaré, por precisión cronológica, a aquellas novelas aparecidas en este siglo, voy a centrarme, como ya he adelantado, en dos aspectos: el tratamiento de la historia reciente o no y el de la memoria. El contar, evocar o revivir la historia tiene ya una larga tradición narrativa. La novela del siglo XIX dio muestras destacadas, acrecentadas en la actualidad en sus variedades técnicas, y como escribiera Ricardo Gullón al referirse a los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós:

mirando con atención la textura narrativa se descubren en ella ambos elementos: lo histórico como materia integrante de la novela; lo imaginativo, como agente transformador de esa materia en sustancia novelesca. [...] No solamente contará la Historia como testigo sino como héroe o protagonista –es decir, personalizándola–, con la variedad de «posturas o disfraces» que crea conveniente introducir, puesto que así tendrá la obra mayor encanto. (Gullón, 1970: 2–6)

El novelista amplía el campo de acción del historiador prestando mayor libertad imaginativa, “para eso sirve la ficción, para llegar a donde no se puede de ninguna otra manera, al otro lado del espejo, al interior de esa cámara sellada que es siempre la

conciencia de otra persona” (Gullón, 1970), teniendo en cuenta que “La verdad de la literatura es una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que les pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar” (Cercas, 2011). *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas (1962) marcó un hito en la novela histórica. El narrador heterodiegético, a su vez autor implícito, describe a Rafael Sánchez Mazas “el primer fascista de España, y muy exacto decir que fue su más influyente teórico. [...] quizá para Sánchez Mazas el fascismo no fue sino un intento político de *realizar* su poesía, de hacer realidad el mundo que melancólicamente evoca en ella” (2001: 82) como héroe en la novela, descrito en una escena repleta de suspense y tensión dramática:

Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya, alto y corpulento y recortado contra el verde oscuro de los pinos y el azul oscuro de la nieves, jadeando un poco, las manos grandes aferradas al fusil terciado y el uniforme de campaña profuso de hebillas y raído de intemperie. [...] Sánchez Mazas mira al soldado que lo va a matar o va a entregarlo [...] y lo recuerda o cree recordarlo entre los soldados harapientos que lo vigilaban en el monasterio. [...] Así loca y confusa la encendida mente, aguarda Rafael Sánchez Mazas –poeta exquisito, ideólogo fascista, futuro ministro de Franco– la descarga que ha de acabar con él. Pero la descarga no llega, y Sánchez Mazas, como si ya hubiera muerto... –¿Hay alguien por ahí?, se oye. [...]– Aquí no hay nadie! contesta el soldado. Luego da media vuelta y se va. (2001: 103–104)

Tras el doble éxito de *Soldados de Salamina*, filmico en esta ocasión (2003) bajo la dirección de David Trueba, Cercas publicó *Anatomía de un instante* en 2009. Novela que participa de varios géneros

parece un libro de historia; también parece un ensayo; también parece una crónica, o un reportaje periodístico; a ratos parece un torbellino de biografías paralelas y contrapuestas girando en una encrucijada de la historia (Cercas, 2011: 12–13),

constituyendo, como escribía su autor,

El centro neurálgico y la principal virtud del género: su carácter libérrimo, híbrido, casi infinitamente maleable, el hecho de que es, según decía, un género de géneros, y que se alimenta de todos [...] Balzac aspiraba a equiparar la novela a la historia, y por eso afirma famosamente que “la novela es la historia privada de las naciones”. (Cercas, 2011: 12–13)

Más próximamente, en 2017, siguió Javier Cercas, en esta misma línea narrativa con *El monarca de las sombras* en la que cuenta la verdad, que hasta entonces no ha podido ser contada, al presentar la historia de Manuel Mena, tío paterno de Javier Cercas y a quien el personaje narrador de la novela busca, para recuperarlo en la memoria de su pueblo natal. En ella mezcla historia y su comentario, el porqué del descargo de conciencia al alumbrarla, “que por fin iba a contar la historia que llevaba media vida sin contar, iba a contarla para contarle a mi madre la verdad de Manuel Mena” (2017: 276):

Un monarca en el reino de las sombras, Manuel Mena, que murió “por culpa de una panda de hijos de puta que envenenaban el cerebro de los niños y los mandaban al matadero. (2017: 269)

Novela, pues, que participa de leyenda épica y de autoficción:

comprendí que escribir sobre Manuel Mena era escribir sobre mí, que su biografía era mi biografía, que sus errores y sus responsabilidades y su culpa y su vergüenza y su miseria y su muerte y sus derrotas y su espanto y su suciedad y sus lágrimas y su sacrificio y su pasión y su deshonor eran los míos [...] iba a acabar mi novela, aquel secreto transparente según el cual, aunque sea verdad que la historia la escriben los vencedores y la gente cuenta leyendas y los literatos fantasean, ni siquiera la muerte es segura (2017: 280–281).

Arturo Pérez Reverte (1951), por su parte, en *Un día de cólera* (2007) recuerda a los héroes del pueblo, con sus nombres y oficios, lugares y profesiones, que resistieron un dos de mayo de 1808 en Madrid, a las embestidas de los franceses. La novela está construida con precisión realista cronológica –desde la siete de la mañana del lunes dos de mayo de 1808 a las cinco y cuatro minutos del día siguiente– y reducción simultaneística, de larga tradición en la novelística del siglo XX (Villanueva, 1977). En esta novela coral, el también periodista Pérez Reverte muestra el patriotismo popular y decepcionante, a su vez, el de los nobles y adinerados, en una estructura alternante temporal de escenas de ambos contendientes, cuyo arrojo español ya inmortalizaron Espronceda y el poeta Bernardo López García. En un afán de celo y verdad documentales, acompaña a la novela un mapa del Madrid en la fecha epónima, con amplia bibliografía de autores de distintas nacionalidades y lenguas, que desdibuja lo histórico en una obra de ficción.

Antonio Muñoz Molina (1956) en *La noche de los tiempos* (2009) cuenta las experiencias personales de Ignacio Abel, huido de España, al llegar a la estación de Pennsylvania, a finales de 1936 y la vida de políticos y escritores del momento como Negrín “firme y vigoroso”, los asesinatos del Conde de Asalto Castillo y de Calvo Sotelo, las peripecias de Juan R. Jiménez y su mujer Zenobia, de Moreno Villa, huésped en la quietud de la Residencia de Estudiantes, y de Bergamín... entremezclados con personajes de ficción. La novela superpone historias presididas por la relación amorosa del protagonista Ignacio Abel con la escritora Judith Biely, prototipo de la nueva mujer de los años veinte, “trayendo consigo el vendaval de su novedad [...] Su misma presencia era ya un trastorno, el torbellino metódico de una puerta giratoria, la aparición que hace sonar bruscamente la campanilla de entrada...” (2009: 229) con el recuerdo de sus hijos, “la otra mitad rota de su vida” y el más tormentoso de su mujer Adela; su vida laboral en la oficina técnica de la Ciudad Universitaria y la del profesor Rossman “en su olor rancio a ropa no lavada, a pensión pobre y a enfermedad de la próstata” (2009: 109), enmarcada en ciudades-escenarios de la obra del autor de *Como la sombra que se va* (2014), Madrid, Nueva York y la capital lusa... El tintineo

y el brillo cobran presencia viva en *La noche de los tiempos*, el estilo indirecto modula el monólogo retrospectivo y la narración rápida y trepidante de escenas superpuestas prestan a la novela un *tempo* rápido y sugerentes incisivos y comentarios y, como en *El jinete polaco* (1991) de Muñoz Molina, una relación amorosa apasionada queda imbricada en la guerra civil española:

Así la estructura ramificada y poliforma del estilo está plenamente justificada por la naturaleza del empeño; se trata de decir todo lo que fue la guerra para todos. [...] la prosa de Muñoz Molina es lujuriente, y su alianza de precisión y sensorialidad resulta irresistible, casi avasalladora. El torbellino de la historia envuelve, arrastra y acarrea –como, al propio tiempo, lo hace el torbellino de la pasión amorosa– a los personajes, exactamente del mismo modo que el torbellino de la prosa se lleva en volandas al lector. (Gimferrer, 2018: 22–23)

El paratexto de Manuel Azaña, pórtico y síntesis de la novela, suena a reproche ante el horror irracional de la barbarie de la vida española: “Veo en los sucesos de España un insulto, una rebelión contra la inteligencia, un tal desate de lo zoológico y del primitivismo incivil, que las bases de mi racionalidad se estremecen”.

Frente a la rigidez de la versión oficial de los libros de Historia, con mayúscula, en la que

el amor de la carne no aflora” y “las barras de carmín no afloran a las páginas de los libros. [...] el grito silencioso de dos miradas que se cruzan, la piel erizada y la casualidad inconcebible de un encuentro que parece casual, a pesar de haber sido milimétricamente planeado en una o muchas noches en blanco. (2010: 23–24),

Almudena Grandes (1960) en *Inés y la alegría* (2010) relata las vivencias de la Pasionaria, con cuarenta años, y sus pasiones en silencio con Francisco Antón, de veintitrés. Constituye la primera entrega de un proyecto narrativo integrado por seis novelas independientes que comparten un espíritu y una denominación

común, destinado a un lector implícito representado al que el texto va dirigido:

«Episodios de una guerra interminable». [...] Si he querido llamarlas «episodios» ha sido para vincularlas, más allá del tiempo y de mis limitaciones, a los “Episodios nacionales” de don Benito Pérez Galdós, que para mí es, como he declarado en muchas ocasiones, el otro gran novelista –después de Cervantes– de la literatura española de todos los tiempos. [...] *Inés y la alegría* es, por tanto, la primera entrega de lo que pretende ser al mismo tiempo un homenaje y un acto público de amor por Galdós, y por la España que Galdós amaba, la única patria que Luis Cernuda (1902–1963) reconocía como propia, querida y necesaria, cuando escribió un espléndido poema, “Díptico español”. Los episodios que yo he podido contar son historias igual de heroicas pero mucho más pequeñas, momentos significativos de la resistencia antifranquista, que integran una epopeya modesta en apariencia, gigantesca si se relaciona con su duración, y con las condiciones en las que se desarrolló. Porque abarcan, desde perspectivas muy distintas, casi cuarenta años de lucha ininterrumpida, un ejercicio permanente de rabia y de coraje en el contexto de una represión feroz. [...] *Inés y la alegría* cuenta la historia de la invasión del valle de Arán, una operación militar desconocida por la inmensa mayoría de los españoles que tuvo lugar efectivamente entre el 19 y el 27 de octubre de 1944 (2010: 719–721),

y conocida como la frustrada Operación Reconquista de España

La novela posee una estructura tripartita con sendos narradores: dos personajes de ficción, Inés y Galán y uno tercero, el narrador/autor en una diégesis secuencial de acontecimientos reales e históricos, “una obra de ficción inserta en la crónica de un acontecimiento histórico real” (2010: 722).

Este mismo año (2010), Manuel Vicent (1936), en *Aguirre, el magnífico* presenta al polifacético Jesús Aguirre, quien tras secularizarse, contrae matrimonio con la duquesa de Alba en un día de marzo de 1978. Esta relación queda enmarcada en un relato de

tono expresionista y caricaturesco de personajes y situaciones de una época (la Transición española) de configuración sumarial o resumen en primera persona. Como valora el editor, es un “Retablo ibérico donde este personaje se refleja en los espejos deformantes del Callejón de Gato. [...] Su vida fantasmagórica, pese a ser tan real, no puede distinguirse de la ficción literaria”.

Rafael Chirbes (1949–2015), autor de *En la orilla* (2013) es un escritor tardío que recoge en sus novelas realistas las preocupaciones de una sociedad abocada a la crisis por una política equivocada, favorecedora del *boom* de la construcción y perjudicial para el medio ambiente. Chirbes ya había publicado en 2007 *Crematorio* de la que *En la orilla* es continuadora y, asimismo, prolongación de la novela realista, social y comprometida de los años 50:

la mejor novela sobre uno de los principales aspectos de la actual crisis –la burbuja inmobiliaria– que he leído. [...] monólogos interiores entrelazados sin solución de continuidad y sin la menor pretensión en distinguir entre buenos y malos. [...] Un monólogo interior [...] elaborado en un discurso coherente al modo de John Dos Passos. (Goytisolo, *Babelia*, 5-02-2016).

Continúa, pues, el tratamiento de los temas de la emigración, la corrupción, el sexo, la mentira, la España del despilfarro, del dinero fácil con el recuerdo de la guerra civil, de las dos Españas y, argumentalmente, la dependencia y fracaso del protagonista, Esteban, con su padre, aquejado de Alzheimer. En el capítulo final, “Éxodo”, en monólogo interior entona el *Ubi sunt?* ante unos años de euforia económica, con evidente intencionalidad moral: “Duró lo que duró, no estuvo mal, las mil generaciones que nos preceden no tuvieron un día de su vida así, la verdad que no, y ahora nos queda el dolor de cabeza que deja la resaca”, ante el hoy más responsable: “Obviamente, vivimos menos emputecidos, vivimos desengolfados, o con resaca de golfeó. En el ambiente se palpan nuevos valores, virtudes franciscanas: [...] incluso se mira con otros ojos el pobretería (2013: 435). *En la orilla* se suceden los monólogos interiores, fragmentos metanarrativos, los flujos de conciencia, las superposiciones temporales, las reflexiones sobre la

guerra, los inmigrantes y marginados. *Crematorio*, trasladada al cine en 2011 con el popular actor, Pepe Sancho, como protagonista, y la adaptación teatral, en 2017, de *En la orilla* han cooperado, asimismo, a su alcance social.

La novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu (1959) representa, desde el punto de vista sociológico, un récord en su venta – casi 600.000 ejemplares (558.828 ejemplares para ser exactos), con unos ingresos de más de doce millones y medio de euros (12.616.217, con exactitud, en seis meses, desde su lanzamiento hasta el primer trimestre de este año, según GFK Top Ficción Trade), y en un éxito auspiciado por su publicidad (Premio de la Crítica 2016). *Patria* narra, en capítulos breves y en *tempo* rápido, los cincuenta años de violencia infligida por la banda terrorista ETA, contada por sus víctimas y las consecuencias en sus vidas en el medio rural. El argumento desencadenante, que da unidad al relato, es la historia de dos familias, en un tiempo amigas. El hijo de una de ellas, José Mari, es el asesino de Txato, marido de Bittori, y padres de Nerea y Javier. El tiempo referencial, el año anterior a la muerte de Franco (1974) y el de los actos de la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona, ambos en 1992. El capítulo 109, “Si a la brasa le da el viento”, cuenta una reunión de las Víctimas de Terrorismo y Violencia Terrorista, a la que asisten los dos hijos de Bittori en el hotel María Cristina de San Sebastián. Entre los ponentes, el juez que dictó la sentencia en el caso de su padre. Es el otro, el autor homodiegético, quien expone los objetivos que le impulsaron a escribir este libro:

Y este proyecto de componer, por medio de la ficción literaria, un testimonio de las atrocidades cometidas por la banda terrorista surge en mi caso de una doble motivación. Por un lado, la empatía que les profeso a las víctimas del terrorismo. Por otro, el rechazo sin paliativos que me suscitan la violencia y cualesquiera agresiones dirigidas contra el Estado de Derecho. [...] A fin de cuentas yo también fui un adolescente vasco expuesto como tantos otros chavales de mi época a la propaganda favorecedora del terrorismo y de la doctrina en que este se fundamenta (2016: 551).

Citemos, finalmente, *No cantaremos en tierra de extraños* (2016) de Ernesto Pérez Zúñiga (1971). Novela que cuenta cómo a finales de 1944, dos españoles exiliados españoles se encuentran en un hospital de Toulouse y deciden retornar a la España franquista en busca de la mujer de uno de ellos. Como *La noche de los tiempos* es, simultáneamente, una historia testimonial y de amor. Una novela sobre la posguerra, la construcción de la democracia y los héroes que lucharon contra el totalitarismo. (*El País*, 17-01-2017).

Memoria. Autoficción

La literatura española tiene en su haber múltiples ejemplos de pudor e inhibición personales por parte de sus autores, frente a la anglosajona donde existe una tradición de memorias y autobiografías. Así lo apuntaba Carlos Bousoño al circunscribirlo al pudor sentimental en la poesía española. La autoficción ha sido definida como “un dispositivo muy simple: sea un relato, cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya clasificación genérica indica que se trata de una novela” (Lecarme, 1994: 227) o “es una obra literaria por la cual un escritor se inventa una personalidad y una existencia, conservando su identidad real” (Colonna, 2004). Manuel Alberca cita 63 novelas autoficcionales españolas e hispanoamericanas entre los años 2000 y 2007:

A partir de los años 70 del pasado siglo se produjo una extraordinaria expansión de la literatura autobiográfica en todas las literaturas occidentales. [...] En España esta eclosión coincidió con el final del franquismo, con el comienzo de la transición democrática. [...] Justamente la autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficticio del yo y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, en principio no es prioritario ni representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto se produce simultáneamente como ficticio y real” (Alberca, 2007: 32–33)

añadiendo que “la autoficción es un género híbrido que tiende a difuminar los géneros gracias a plantear la identificación

problemática entre el autor empírico y su representación textual” (Alberca, 2017: 325).

Manuel Vilas (1962), autor de otro de los éxitos autoficcionales con su novela *Ordesa* en 2018, explicaba el motivo de esta tipología literaria:

El pudor es inevitable en países sin libertades. Pero en países democráticos y occidentales, el pudor ocurre más en la mente de los escritores que en la de los lectores. [...] Porque el temblor de la confesión sigue conservando ese lujo ancestral de la verdad, o del teatro de la verdad. [...] La autoficción no tiene problemas con el pudor, porque se sigue basando en lo imaginario. [...] Un libro inaugural en la doma del pudor fue *Coto vedado* (1985) de Juan Goytisolo. (2018: 2)

Juan Gabriel Vásquez, al valorar la prosa de Javier Marías (premio de la Crítica 2018 por *Berta Isla*) y exponer la relación del autor y su personalidad, recalca la función de la literatura como forma de conocimiento del propio sujeto enunciante:

“Frente a esa idea de la novela como una forma de conocimiento, yo la veo como una forma de reconocimiento”, me dijo Marías una vez [...] cuya clarividencia me ha recordado una vez más por qué la ficción, en manos de sus mejores practicantes, sigue siendo la única forma que tenemos los seres humanos de conocernos cabalmente: en todas nuestras dimensiones, con todos nuestros misterios y secretos, a través de todos nuestros velos (2017: 3).

A Serge Doubrovsky se le atribuye el término autoficción (1977) para definir su relato *Fils* como “una ficción de acontecimientos estrictamente reales”, protagonizada por él mismo. A su vez, los estudios de Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* (1975) y *El pacto ambiguo* (2007) de Manuel Alberca han contribuido a crear una aproximación teórica conceptual. Este último, en su reciente libro *La máscara o la vida. De la autoficción a la*

antificción (2018) va más allá al deslindar la autoficción como “la forma adolescente que eligió la autobiografía para reinventarse en los años 90, y las *antificciones* son la primera forma madura y original de la autobiografía en este siglo XXI” (Mora, 2018: 27):

El propio Doubrovski reconoce estar sorprendido de la fortuna de su ocurrencia. Confiesa que cuando utilizó el término por primera vez para definir *Fils* (1977) ni pretendía crear un nuevo género literario ni pensaba que se convertiría en un movimiento importante en la literatura francesa y mundial (Chemin, 2013). Por otra parte, los estudios genéticos de Isabelle Grell sobre el manuscrito, titulado *Le Monstre*, que daría lugar a *Fils*, han mostrado que el neologismo *auto-fiction*, escrito así con guión, estaba ya presente en varias ocasiones antes en las más de dos mil páginas del borrador. La primera aparición del término se produjo cuando el narrador releía un cuaderno, donde anotaba sus sueños, en los atascos de los accesos a Manhattan. Parado el tráfico, el autor aprovechaba para anotar en dicho cuaderno: «...si escribo en mi coche mi autobiografía, será mi AUTO-FICCIÓN» (Grell, 2007). Es decir, la autoficción no sería otra cosa que la ficción del coche. Por lo tanto la denominación tiene mucho de azar, es una ocurrencia en realidad, cuya traducción literal la devuelve casi a un hallazgo chistoso. (Alberca, 2017: 309–310)

Este tipo de relatos de autoficción no es nuevo y ha suscitado siempre interés. Así, en un manual de Literatura Universal (editorial Edelvives, 1958), con el preceptivo permiso de la época, el *Nihil obstat* del obispo de Zaragoza, se encuentra esta apostilla al *Diario de un testigo de la guerra de África* (1859) de Pedro A. de Alarcón: “Tanto entusiasmo despertó esta obra que dicen recibió su autor 20.000 cartas de felicitación por ella” (1958: 387).

Agustín Fernández Mallo (1967), promotor de la efímera generación *Nocilla* a principios del siglo XXI, epónima de su trilogía *Nocilla Project*, mostró recientemente su escepticismo ante el éxito de esta denominación:

En primer lugar, creo que toda narración, y por muy aparentemente alejada que sea el espacio y el tiempo del yo, siempre es autoficción. Solo podemos escribir acerca de lo que está dentro de cada uno de nosotros como individualidad, el resto son extrapolaciones estadísticas. [...] De lo que sí descreo es de la autoficción como vómito de emociones en bruto y explícita terapia para el autor y la autora” (Fernández Mallo, 2018)

Muestras de antificción (en la que se expresa la voluntad de cumplir con el ‘pacto autobiográfico’, es decir, “el biógrafo afirma su sinceridad y su intención de decir la verdad, aun cuando sus promesas carezcan de futuro” (May, 1979: 417) son dos de las novelas más conocidas de Marta Sanz (1967), quien afirmará acerca de la novela actual que “Los personajes femeninos del siglo XXI dejan de ser *partenaire* del galán. [...] tienen vello púbico y vagina *-dentata* o no-, y bracean para despegarse de la ejemplaridad” (2018: 14). Más, en concreto, su novela *La lección de anatomía* (2008) con título homónimo del cuadro del holandés Rembrandt,

pertenece a la corriente de novela autobiográfica o familiar (Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas, Marcos Giralt...) [...] Yo la calificaría de novela de autodefinición, centrada en esa necesidad de objetivarse ante uno mismo propio de la adolescencia... [...] Y es que cuando el relato, más que limitarse a exponer una sucesión de acontecimientos y experiencias, consigue crear, gracias a la capacidad evocativa de la frase, una realidad autónoma, desvinculada de todo referente, nos encontramos ante una novela, aunque la protagonista se llame Marta. (Goytisolo, *Babelia*, 5-02-2016).

y en donde la autora “traza, en primera persona y bajo su nombre propio la cartografía de su cuerpo a través del relato de su nacimiento”. Su otra novela *Clavícula* (2017) es “en muchos sentidos una secuela, continuación y ampliación de la misma manera de pasar revista a su biografía a partir del propio cuerpo, de sus fragilidades y miserias, del dolor y el sufrimiento y de la enfermedad” (Alberca, 2017: 324–326).

En *Dublinesca* (2010), el escritor barcelonés Enrique Vila-Matas (1948) transfiere a Samuel Riba, figuración de un conocido editor español, trazos de la propia peripecia vital del novelista: la casa de sus padres en una conocida calle de Barcelona, su enfermedad renal, su viaje a Dublín con motivo del *Bloomsday* el 16 de junio... *Dublinesca* narra el viaje a la capital irlandesa del protagonista, en compañía de otros tres amigos escritores, reticentes a los *best-seller* góticos y a la influencia de internet. Fundan la orden Finnegans, nombre de un pub dublinés, para conmemorar el *Ulysses* de James Joyce. Participa la novela, repleta de tono irónico y de parodia, del ensayismo: “la novela dublinesca por excelencia, y una de las cumbres de la imprenta, de la galaxia Gutenberg, la galaxia cuyo ocaso le está tocando vivir de lleno” (2010: 25), dirá el protagonista a sus padres. Se trata de difuminar lo autobiográfico de la fábula narrativa: “El caso es situar al lector en un lugar donde la frontera entre lo imaginado e inventado y lo vivido acaba siendo tan difusa que los hace indistintos e indistinguibles” (Pozuelo, 2017: 202).

Es otra escritora, Carme Riera (1948), quien, con una larga y galardonada trayectoria de narradora, –*Te dejo, amor, en prenda el mar* (1975) constituyó un hito exitoso– cuenta con nostalgia su infancia en Palma de Mallorca, desde la mirada de una niña en los años de la posguerra. La transformación de su geografía natal la plasma, asimismo, con un título de claras resonancias literarias, en *Tiempo de inocencia* (2013).

Antonio Muñoz Molina (1956) en *Ventanas de Manhattan* (2004) presenta una guía turística, a la par que un libro de viaje, por las calles de Nueva York, enmarcada en un tiempo referencial relevante: el ataque terrorista a las Torres Gemelas en septiembre de 2001. Los barrios céntricos y periféricos, la sociedad multicultural, étnica y lingüística conforman el personaje central de la novela. El autor consigue, mediante sus descripciones, la incorporación del protagonista/narrador homodiegético en sus recuerdos, reflexiones y experiencias al tiempo que nos presenta viva y trepidante la actividad de la ciudad de los rascacielos. *Todo lo que era sólido*, su ensayo testimonial sobre la crisis reciente en el ámbito mundial y, más concretamente, en España a partir del

año 2007, antecede en un año a *Como la sombra que se va* (2014), relato con un triple argumento: la huida del asesino de Martín Lutero King, James Earl Ray a Lisboa, camino de Angola en 1968; el viaje a la ciudad portuguesa del propio autor en 1987, cuando está escribiendo *El invierno en Lisboa* y un tercer periplo en el propio tiempo del discurso, acompañado de sus hijos. El escritor se pertrecha de datos y documentos sobre el asesino y su víctima pero la autoficción se impone por los recuerdos, con motivo de los paseos por lugares reconocidos del ayer, superpuestos a la actualidad del narrador. Es una novela repleta de encabalgamientos temporales y espaciales desde el yo homodiegético, al mismo tiempo cronista y protagonista, que enhebra tiempos y lugares desde el horizonte del hoy.

El mundo (2007) de Juan José Millás (1946), consta de cuatro partes (“El frío” de una familia de nueve hermanos, “La calle” del barrio madrileño de La Prosperidad, “Tú no eres interesante para mí”, “La academia” y un epílogo). En esta novela de aprendizaje, *Bildungsroman*, la figura central es el artista en su evolución y destino, con el simbólico hecho de arrojar en las playas de Valencia las cenizas de sus padres. El motivo recurrente del bisturí es su propia labor literaria, que, al mismo tiempo, cura, daña y le ayuda a observar y a reconocer *las calles del mundo* en donde cada objeto alcanza su función. *El mundo*, autoficción del escritor valenciano, enlaza lo verosímil con lo novelesco, lo cotidiano con lo simbólico y muestra cuán complejos son el ser humano y la realidad que lo envuelve al desvelar lo extraordinario en lo cotidiano y lo trascendente en lo trivial y anodino.

Luis Landero (1948) en *El balcón en invierno* (2014) rinde homenaje a las generaciones españolas que han sufrido la guerra, la postguerra y la España de la emigración del 60 recuperando nostálgicamente el viejo tópico del elogio de la aldea y el menosprecio de lo urbano. La muerte del padre del autor constituyó el acontecimiento germinal de su vida que alumbrará “ciego e incontenible” su destino (p. 88). En este relato se da la ruptura temporal desde la memoria, el psicologismo mediante la alternancia de la prolepsis y el flash back, del estilo directo confesional con el indirecto libre o narrativo, el contrapunto y la metaliteratura: “En los libros

leídos está la sombra, el rastro de lo que fuimos, [...] construimos nuestro modo de ser y de sentir, y lo más valioso y secreto de nuestro bagaje cultural” (2014: 115). El capítulo tercero “Ningún libro en ninguna casa. Hacia 1950” construye una biografía escenificada, con estructura asimétrica y alternancia de personas gramaticales, bajo el pretexto de que

A veces me pregunto por qué caminos, por qué atajos, por qué oscuros designios del azar he llegado yo a ser escritor. [...] Y en ninguna de las casas de unos o de otros, de toda aquella intrincada parentela, había libros. Ningún libro en ninguna casa. Tampoco leían periódicos, ni escuchaban las noticias de la radio los que tenían radio, y vivían al margen de la actualidad”. (2014: 54).

El homoerotismo ha ofrecido, en lo que va de siglo, destacadas manifestaciones: Rafael Chirbes (1949–2015) en su novela póstuma *De París a Austerlitz* (2016) exhibe el tema de la relación gay, en la capital francesa, entre un joven artista, pintor, y Michel, obrero normando, figuración del propio autor de la novela. También la antificción de *El amor del revés* (2016) de Luigé Martín abordó el tema de la homosexualidad como elemento fundamental de la identidad personal sin tabúes ni prejuicios. Vicente Molina Foix (1946) y Luis Cremades (1962) escriben, a cuatro manos, *El invitado amargo* (2014), que se retrotrae, por su construcción, a la serie *La novela de una hora*, experiencia ideada por Eduardo Zamacois, en los años treinta del pasado siglo, consistente en que varios escritores redactaban un único relato llevado a cabo en capítulos alternativos (Santonja, 1993: 179). Sus fotografías en las primeras páginas muestran a dos hombres de desigual edad, que, a su vez, revelan el porqué del título: “Los celos son el fastidioso invitado amargo («*that sour unwelcome guest*»), y ese verso sí que no es mío, sino de Shakespeare” (2014: 45). El escritor novísimo mantuvo una relación amorosa, apasionada y tormentosa, con un estudiante de la Complutense en 1981. La relación nominal de profesores, compañeros y poetas y las canciones de la época sitúan esta historia en un tiempo fácilmente reconocible así como por el

rastró del tiempo del discurso, treinta y cuatro años más tarde, en la *persona*, el amor escrito:

Mi amor por Luis fue un amor sin resguardo, el más cierto, el más excitante y desequilibrante de mi vida, y, pese al devenir de dos años felices y tormentosos, el más perdurable. [...] Quizá el amor de Luis fue sólo un amor escrito. De ahí también su potencia, su atractivo para mí y su permanencia, ahora que somos viejos [...] y nuestras vidas tomaron sendas distintas [...] y sufriendo él la acometida del más amargo intruso, la enfermedad. (2014: 409).

Celos y recelos, reproches, traiciones, abandonos, desaires y desvelos mantienen en vilo y tensan esta valiente relación, evocada desde la vejez amenazada por la enfermedad, al “escribir sobre el pequeño andamiaje de las cartas que nos cruzamos (veinticuatro) el relato novelado y veraz de nuestra breve pero para mí al menos definitiva historia de amor” (2014: 407).

En resumen, la novela española más reciente continúa enraizada en el individualismo, en el tratamiento del yo y su entorno: la familia, la infancia, el recuerdo, los sentimientos..., ahormado con un estilo llano en unos y culturalista en sus periodos sintácticos e imágenes en otros. A un realismo psicologista decimonónico, de amplias pretensiones, enmarcado por la historia que trascendía la anécdota, espejo y testimonio, se contraponen otro de tono intimista y personal, en el que el autor atestigua la experiencia de lo cotidiano (Juan J. Millás y Fernando Aramburu), con protagonistas que exhiben sus vidas impudorosamente (Rafael Chirbes y Vicente Molina Foix), mediante la memoria y la autoficción (Marta Sanz y Luis Landero), con el relato de la historia personal (Antonio Muñoz Molina y Javier Cercas) o la celebración de más altos vuelos históricos (Arturo Pérez Reverte y Almudena Grandes).

Bibliografía

Novelas citadas

- Aramburu, F. (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Cercas, J. (2017). *El monarca de las sombras*. Barcelona: Random House.
- Chirbes, R. (2013). *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.
- Chirbes, R. (2016). *Paris-Austerlitz*. Barcelona: Anagrama.
- Grandes, A. (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: Tusquets.
- Landero, L. (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets.
- Millás, J.J. (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta (Premio Planeta 2007).
- Molina Foix, V. y Cremades, L. (2014). *El invitado amargo*. Barcelona: Anagrama.
- Muñoz Molina, A. (2004). *Ventanas de Manhattan*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (2009). *La noche de los tiempos*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral.
- Muñoz Molina, A. (2014). *Como la sombra que se va*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez-Reverte, A. (2007). *Un día de cólera*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez Zúñiga, E. (2016). *No cantaremos en tierra de extraños*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Riera, C. (2013). *Tiempo de inocencia*. Madrid: Alfaguara.
- Sanz, M. (2008). *La lección de anatomía*. Barcelona: RBA.
- Vicent, M. (2010). *Aguirre, el magnífico*. Madrid: Alfaguara.
- Vila-Matas, E. (2010). *Dublinesca*. Barcelona: Seix-Barral.

Estudios

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Alberca, M. (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Málaga: Pálido fuego.

- Aramburu, F. (2018). “La primera patria de Fernando Aramburu”. *El Mundo*, 19/02.
- Caballé, A. (2018). “¿Inquisiciones?”. *El País*, 24/03/, 14.
- Cercas, J. (2011). “La tercera verdad”. *Babelia*, 25/06.
- Chemin, A. (2013). “Fils, père de l’autofiction”. *Le Monde/Culture et idées*, 20/7.
- Colonna, V. (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Paris: Tristam.
- Díez, L.M. (1999). “Ficciones y emociones”. *Insula, Muertes y porvenir de la novela*, 634, 23.
- Fernández Mallo, A. (2018). *El Cultural*, 2/III, 11.
- Fortuño, S. (2011). “La poeticidad del microrrelato (a propósito de tres antologías)”, *Microcontos e outras microformas*, 1–7. Braga: Universidade do Minho.
- Gimferrer, P. (2018). “Poesía ininterrumpida”. *Mercurio*, 200, 22–23.
- Goytisolo, L. (2016). “La narrativa en sus transformaciones”. *Babelia. El País*, 5/II.
- Grell, I. (2007). “Pourquoi Serge Doubrowsky n’a pu éviter le terme d’autofiction?” en J.L., Jeanelle et C. Violet (eds). *Genèse et Autofiction*. Louvain-la-Neuve: Academia, Bruylant.
- Guelbenzu, J.M^a. (2014). *El Cultural*. 10/I.
- Gullón, R. (1970). “La historia como materia novelable”. *Anales galdosianos*, Vol. 23–35.
- Izquierdo, J.M^a. (2000). “Memoria y Literatura en la narrativa española contemporánea”. *Unos ejemplos, Anales*, 3–4, 101–128.
- Lecarme, J. (1994). “Autofiction: un mauvais genre?”, *Autofiction et Cie, Ritm*, Paris, 6(I), 227–249.
- Lejeune, Ph. (1975). *Le pacte autobiographique*, Paris: Éditions du Seuil.
- Martín Nogales, J.L. (2011). “El cuento cambia de siglo”, en *Nueva novela española, La Página*, 93–94, 67–76.
- May, G. (1979). *L’autobiographie*, Paris: P.U.F.
- Montero, R. (2018). *Mercurio*, 198, 7.
- Mora, V.L. (2018). *Mercurio*, 200, 27.

- Muñoz Molina, A. (2014). “Quería contar la duración del amor”, *Cuadernos del Sur*, Córdoba, 14/XII.
- Navajas, G. (1993). “Una estética para después del posmodernismo: la nostalgia asertiva y la reciente novela española”, *Revista de Occidente*, 143, 105–129.
- Ortega y Gasset, J. (1925, 1975). *Ideas sobre la novela*, 9ªed. Madrid: Revista de Occidente.
- Pozuelo, J.Mª. (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Santonja, G. (1993). *La novela revolucionaria de quiosco 1905–1939*. Madrid: Museo Universal.
- Sanz, M. (2018). “El aire de los tiempos”. *Mercurio*, 198, 14–15.
- Sanz Villanueva, S. (2011). “Presente y futuro de la novela española” en *Nueva novela española*, *La Página*, 93/94, 3–4.
- Sanz Villanueva, S. (2018). *Un amor*. *El Cultural* 26/II, 16.
- Vargas Llosa, M. (2015). “Reflexiones de un escritor”. *Discurso de doctor honoris causa por la Universidad de Salamanca*, 6/VII, 1–11.
- Vásquez, J.G. (2017). “‘Berta Isla’, libro del año”. *Babelia*, 16/XII, 3.
- Vicente, A. (2018). *Babelia*, 3/III, 9.
- Vilas, M. (2018). “La doma del pudor”, *Babelia*, *El País*, 1377, 2–3.
- Villanueva, D. (1977). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Biblioteca Filológica, Editorial Bello.
- Zanón, C. (2017). “Teoría y práctica del *best seller*”. *Babelia*, 23/12.

Historia y cultura

LA PROBABLE COMPOSICIÓN DEL INVENTARIO GANADERO DE LA EXPEDICIÓN DE GONZALO PIZARRO AL PAÍS DE LA CANELA (UNA CONTRIBUCIÓN A LA CRÍTICA DE LAS FUENTES HISTÓRICAS)

Jerzy Achmatowicz

Universidad de Wrocław

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.32>

Resumen

Dentro de nuestros estudios en torno de la temprana exploración de la región amazónica (expedición de Gonzalo Pizarro y Francisco Orellana) han aparecido informaciones, en diferentes fuentes del siglo XVI, sobre grandes números de animales (caballos, perros, llamas y cerdos) que acompañaron al equipo de Pizarro en su salida de Quito (1540/1541). La magnitud de rebaños nos llamó tanta atención que nos propusimos verificar la veracidad de estas informaciones, recurriendo tanto a las fuentes históricas como, por cierto muy escasas, aportaciones contemporáneas. Como resultado salieron hartas dudas en cuanto a las informaciones mencionadas, particularmente a raíz de tratar de dilucidar la cuestión de la introducción de los animales europeos, con el propósito de su crianza, en el Nuevo Mundo.

Palabras clave: Gonzalo Pizarro, cerdos, el País de la Canela, expedición amazónica.

Desde hace unos años nos estamos dedicando a una problemática poco investigada, relacionada con diferentes aspectos de la exploración por Francisco de Orellana de un inmenso río, que hartó después fue bautizado como el Río de Amazonas¹.

En el presente trabajo trataremos de responder a la siguiente pregunta ¿De qué constaba equipamiento de la expedición de Pizarro y qué y cuántos animales llevaba consigo él? Concretamente, trataremos sobre algunos relatos y narraciones que nos están asegurando de que Pizarro saliendo de Quito en 1540/1541 (fecha aún por aclarar) llevaba una inmensa cantidad de diferentes animales: caballos, perros, llamas y... cerdos. Lo que nos interesa aquí es tratar de averiguar hasta qué grado aquellas fuentes históricas son fidedignas y corresponden a los hechos reales.

1. Fuentes primarias

Primero que nada, vamos a mencionar lo que dicen las fuentes correspondientes a los partícipes de la aventura amazónica de Gonzalo Pizarro y de Orellana.

1. Pizarro [en su carta dirigida al Rey y escrita en Tomebamba, el 3 de septiembre de 1542 (observemos que Orellana aún deambulaba por el Mar del Norte)] indica:
 - a) "...doscientos hombres de pie y de caballo". (Medina, 1992/2005²: 86)
 - b) "...ya se nos había muerto lo más del servicio que llevábamos ..." (Medina, 1992/2005: 89) [aquí se trata de los indios que supuestamente acompañaban a Pizarro, sin especificar su número]

¹ Véase datos bibliográficos adjuntos.

² En 1992 se publica la obra de José Toribio Medina, investigador chileno del pasado latinoamericano de enormes méritos, *Descubrimiento del Río de Amazonas* (Madrid, Edym); la misma obra fue publicada por la misma casa editorial en forma electrónica (un CD) en 2005; la edición electrónica sigue la paginación de lo publicado en 1992.

- c) “...se habían comido (...) más de mil perros y más de cien caballos”. (Medina, 1992/2005: 91) [esto corresponde más o menos al marzo de 1542, es decir un año después de la salida de Pizarro de Quito]
- d) “Se acabaron de comer todos los caballos que quedaron, que fueron más de otros ochenta”. (Medina, 1992/2005: 92); esto ocurre más o menos en mayo de 1542; próximo al regreso de Pizarro a Quito en principios de junio de 1542³.

Sobre la base de esta fuente podemos calcular que a Pizarro acompañaban 200 hombres con caballos y más de mil perros.

1. Gaspar de Carvajal y Francisco de Orellana por medio de lo que contiene *Historia General y Natural de las Indias*, de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés (conforme con los documentos y narración facilitados por Orellana):
 - a) “...doscientos y treinta hombres de caballo y de pie”. (Oviedo, 1855: 383)
 - b) “Se comieron más de cien caballos y muchos perros que llevaban”. (Oviedo, 1855: 386)
 - c) “...porque de doscientos y treinta hombres que llevó, no tornaron sino ciento...” (Oviedo, 1855: 386)
 - d) “Orellana partiendo de Guayaquil llevaba 14 caballos y llegando a donde Pizarro se le quedaron 3”. (Oviedo, 1855: 542).

2.

Aporte de Cronistas e Historiadores

Aquí surge como primero el problema de la jerarquía de las fuentes y complicadas relaciones de sus dependencias o interdependencias, lo que vamos a indicar a continuación aunque de manera muy concisa.

³ Interesante: dice Gonzalo Pizarro “... gasté más de cincuenta mil castellanos...” (Medina, 1992/2005: 86), un dato que comparando con otros habría que cuantificar respecto a su valor real en aquel entonces... a propósito: Carvajal en su relato (Medina, 1992/2005: 1/12) dice que Orellana gastó 40 mil pesos en oro para equipar su pequeño destacamento de 23 personas.

1. Pedro Cieza de León (1520–1554) era excelente testigo de los sucesos que tuvieron lugar en Colombia y Perú en el tiempo de la expedición de Pizarro y Orellana, permaneciendo en el Nuevo Mundo desde 1535 hasta 1551; y, desde 1548 en Lima donde aprovechándose de la protección del Juez Pacificador Pedro de la Gasca recorrió todo el territorio de Perú recopilando todo tipo de materiales. Dejó una obra monumental *Crónica de Perú* de la cual salió en 1553 en Sevilla el primer tomo (el resto en el siglo XIX y XX)⁴. Lo que nos interesa se encuentra en la cuarta parte (vol. II) de la obra de Cieza (1994):
 - I. cap. cap. XVIII, XIX, XX, XXII:
 - a. p. 65: "...220 hombres a pie y en caballos";
 - b. p. 68: se menciona 30 hombres que llevaba Orellana;
 - c. p. 75: "...porque el ganado de puercos que sacaron de Quito, que más fue de cinco mil puercos...";
 - d. p. 87: "...más de novecientos perros".
 - II. cap. LXXXI:
 - a. p. 301:
 - i. 240 españoles, partícipes en la expedición
 - ii. 6 mil puercos
 - iii. 300 caballos y mulas
 - iv. 900 perros; gran cantidad de carneros y ovejas⁵.
2. Agustín Zárate (1514–1560), quien permaneció en el Nuevo Mundo desde 1544 hasta 1545, siendo bien informado gracias a su muy cercana relación con Gonzalo Pizarro. En 1555, en Amberes publicó su *Historia del descubrimiento y conquista de las provincias de Perú* [Biblioteca Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Historias

⁴ Hay que mencionar que de su obra inédita se sirvieron sin límites y sin mencionar la fuente, tales autores como: Herrera, Gómara y... Garcilaso de la Vega.

⁵ Es decir, llamas; véase: Medina 1992/2005. Notas a la relación de Carvajal: p. 273.

primitivas de Indias, colección dirigida e ilustrada por Don Enrique de Vedia, Madrid, 1947, t. II⁶]:

- I. p. 493/D, se enumera: 500 españoles bien equipados, 100 caballos más los de dobladura, más de 4 mil indios de paz, 3 mil ovejas (llamas) y puercos;
 - II. Aquí también y prácticamente refiriéndose al mismo principio de la expedición, tras la pasada por la Cordillera de los Andes, se habla de gran hambre y el tema del terrible hambre sigue durante toda la expedición y es motivo primordial de la separación de Orellana de la real de Pizarro; entonces habría que preguntar ¿qué pasó con esta multitud de animales?
 - III. p. 495/D, se narra que Gonzalo Pizarro y sus compañeros se comieron a la vuelta a Quito caballos y perros que se quedaron;
3. Toribio de Ortiguera (? – 1596); permanecía en el Nuevo Mundo en los años 1561–1585 y desde 1571 hasta 1585 era vecino y luego alcalde de Quito:
- I. Escribió *Jornada del río Marañón con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas acaecidas en las Indias occidentales*, publicada por primera vez en 1904 por José Toribio Medina; (véase su obra editada en CD: Medina, 1992/2005, documento IX, cap. XV, 176–187):
 - i. p. 176 Pizarro logra juntar 280 hombres (“...que, según la poca gente española que había entonces en la tierra, era gran cosa haberlos podido juntar...”);
 - ii. Además 260 caballos (“...que el que menos valía en aquella era, pasaba de 500 pesos de oro a 22 quilates y medio, y otros al doble; porque (...) eran pocos los que había...”).

⁶ Citamos esta fuente: libro cuarto, cap. I; dos columnas: izquierda (I) y derecha (D).

3. Cerdos

Vamos a concentrar nuestra atención en la cuestión evidentemente muy curiosa de los... cerdos, aparentemente una compañía del equipo de Gonzalo Pizarro muy numerosa.

Como hemos visto, en diferentes fuentes se habla de una increíble cantidad de animales que supuestamente llevaba el hermano del conquistador de Perú, saliendo de Quito en búsqueda del país de canela (entre 3–5 mil cerdos, 900–2 mil perros, etc.; sin mencionar caballos que constituyen un problema a parte...).

No importan aquí tanto los números que según diferentes fuentes fluctúan, lo que sí importa es la pregunta si tales cantidades de los animales *europeos* podían existir en aquel tiempo en los dominios andinos. Tomemos en cuenta que la conquista de Perú culmina en 1532, que Quito fue fundado en 1534, que antes de que se inicie la expedición amazónica de Pizarro y Orellana aquellos dominios son testigos del levantamiento de Manco y de la primera guerra civil entre pizarristas y almagristas.

Además, el ganado, siquiera puercos reproductores, tuvo que ser importado desde España por un camino muy largo, complicado, peligroso y agotador: saliendo desde Palos, Cádiz o San Lucar de Barmaceda hacia Mar Caribe, luego aterrizando primero en Santa María la Antigua, en el Golfo de Darién y en los años posteriores en Nombre Dios. Luego había que atravesar el istmo para llegar a la Ciudad de Panamá, embarcar de nuevo el ganado y partir hacia el sur, rumbo a Guayaquil o Callao o después a Valparaíso (por cierto, existían posibilidades de importar ganado desde la Isla Española o Cuba, aunque recordemos que la Casa de Contrataciones impuso aquí fuertes restricciones).

Entonces surge la siguiente pregunta: ¿fuera posible que en estas circunstancias se hubieran encontrado tales cantidades del ganado en épocas tan tempranas? Incluso tomando en cuenta las capacidades reproductoras fenomenales en el caso de puercos y por cierto también perros... Suponiendo también que al ganado europeo no atacaban ningunas enfermedades y que no se producía ninguna peste de proporciones. Ahora bien, suponiendo

incluso que Gonzalo Pizarro en el camino desde Cuzco a Quito se apropiaba de todo lo que le parecía útil para su propósito, igual los números que aparecen en diferentes fuentes y luego en varias monografías, contando también las contemporáneas, resultan ser harto problemáticos.

El problema se podría plantear de siguiente modo: ¿cómo abordar este problema para salir de puras suposiciones y supuestos muy provisorios?

Vamos a recurrir primero a la monografía de Miguel Cordero del Campillo (2002), y luego a otras fuentes. Agreguemos que son muy escasas en este caso propuestas serias y bien documentadas. Como veremos incluso en la monografía de Cordero del Campillo encontramos varias imprecisiones y lagunas. Mostraremos lo que resulta más revelador y esclarecedor respecto a nuestro problema.

3.1.

Un acercamiento a la presencia de puercos en Nuevo Mundo en la primera mitad del siglo XVI

Anotemos lo más esencial lo que encontramos en el libro de Miguel Cordero del Campillo:

1. p. 14: "...cuando Gonzalo Jiménez de Quesada (...) obtiene el Adelantamiento del Nuevo Reino, para operar (...) en la región del mítico El Dorado, se compromete comprar a sus expensas 400 caballos, 300 yeguas, 500 vacas, 3000 ovejas y cabras y 1000 puercos". El autor no precisa la fecha de este compromiso, sin embargo podemos inferir que se trata de la desastrosa expedición en búsqueda del El Dorado (1568–1572), durante la cual la mayor parte del ganado fue destruido por la quema de la pradera.
2. p. 17: se menciona sobre Colón que durante su segundo viaje embarcó varios animales que luego dejó en La Española "... desde donde se difundieron a otras islas y, más tarde, al continente (¡sic! – J.A.)"; p. 46: el autor informa que este cargamento fue el resultado de la expresa orden de los Reyes Católicos (Barcelona, 23.05.1503); los 8 porcinos que llevaba Colón fueron embarcados en La Gomera (Canarias); p. 51: "... de los ocho

porcinos (...) sólo llegaron vivos a La Isabela (La Española) la mitad, contando incluso con algún parto de las hembras”.

3. p. 61: en abril de 1505 parten cuatro carabelas con el cargamento de diferentes especies de ganado, e.o. 100 puercos (80 hembras y 20 machos). El autor subraya que bovinos, cerdos y aves prosperaron bien en el trópico (grandes Antillas) comparando con ovejas y cabras.
4. p. 63: se informa que gobernador de Cuba Diego Velázquez contaba con una ganadería de mil cabezas de vacuno, 3 mil de cerda y mil ovinos.
5. p. 63: según Gómara (de confianza reservada) había porcinos en la Isla Cubagua – ¡deshabitada por completo en la época de la expedición de Pizarro y Orellana (1540–1542)! Se informa que desde Jamaica se enviaron en 1521 mil cerdos a Panamá – sin embargo, el autor no nos proporciona ninguna referencia respecto a este, tan relevante desde nuestro punto de vista, dato. Recordemos que Panamá fue recién fundada en agosto de 1519, entonces habría que preguntar: tantos porcinos ¿para qué y para quién?

El autor citado menciona tres veces los pormenores del equipamiento de Gonzalo Pizarro en su expedición amazónica:

1. p. 44: indica erróneamente la fecha de salida de Pizarro desde Quito (1539 en lugar de 1540 o 1541) y luego proporciona datos presentes en la obra de Cieza de León: 4 mil puercos y ovejas mayores (quiere decir: llamas);
2. p. 64 siguiendo a Gómara: 3 mil puercos y ovejas (¡sic! – J.A.) mas 150 caballos;
3. p. 95 siguiendo a Ortiguera: 260 caballos del valor entre 500–1000 pesos (precios muy altos debido a grandes escases de caballos en aquella época).

Lo que llama atención es que al ofrecer estos datos el autor no los cuestiona ni se propone un tratamiento crítico de las fuentes por él citadas.

Otro material al que hemos recurrido en nuestra investigación apareció en la revista *Estudios Americanos: El cerdo. Historia de un elemento esencial de la cultura castellana en la conquista y colonización de América (siglo XVI)* (del Río Moreno, 1996: 13–35).

Veamos los puntos más importantes respecto a lo que pudimos poner de manifiesto hasta este momento:

1. en la p. 16 se menciona una Isla de las Flores (¡sic! – J.A.) en la cual Pizarro criaba cerdos “...y después, antes de internarse en la sierra peruana en Túmbez”. Ahora bien, toda esta narración de Pizarro “criapuercos” se sustenta – según el autor – en la capitulación firmada el 26 de julio de 1529 en Tudela... Llama enormemente atención que este dato es secundario, pues se basa en otra posición bibliográfica. Por lo tanto hay aclarar que:

I. La capitulación mencionada fue firmada en... Toledo. Al revisar su contenido (Tratados de Perú. Colección de los tratados, convenciones, capitulaciones, armisticios y otros actos diplomáticos y políticos, 1890: 25–32) resulta que no encontramos nada sobre la supuesta cría de puercos (tanto durante el primer como en tercer viaje de Pizarro); hay solamente una noble referencia a caballos (grafía original, p. 30):

item, vos hacemos merced de veinte y cinco yeguas y otros tantos caballos de los que Nos tenemos en la Isla, de ganancia, y *no* las habiendo quando las pidiesdes, *no* seamos tenidos al precio délias, ni otra cosa por rrazon délias.

Posiblemente se trata de la Isla de las Perlas ubicada cerca de la costa istmeña del Pacífico...

II. Tenemos que subrayar que haciendo un cotejo a propósito de esta cuestión encontramos la *Verdadera Relación de la Conquista del Perú* de Francisco de Xerez (1891), testigo ocular y compañero de Pizarro quien en su extenso relato no menciona nada sobre la cría pizarreña de cerdos...

III. Antes de pasar a la siguiente parte del artículo de Moreno, hay que recordar datos cruciales al respecto, en cuanto al segundo viaje en búsqueda de ‘Piru’:

a) Pizarro sale de Panamá en octubre de 1526 y después de varias vueltas aterriza en fines de agosto de 1527 en la Isla del Gallo, donde luego, en septiembre, llega Juan

- Tafur para recoger toda la gente muerta de hambre y donde se produce aquella patética y famosa escena de los 13 valientes de la Isla de Gallo;
- b) Aquellos junto con Pizarro fueron trasladados a la Isla Gorgona donde permanecieron 6 meses y luego, al llegar refuerzos, siguieron recorriendo la costa y en marzo de 1528 llegaron a Túmbez, donde por fin y en forma segura lograron confirmar la existencia del Tawantinsuyu (por cierto, no hay nada de cerdos en las fuentes consultadas);
 - c) Pizarro en octubre de 1528 parte a España y firma la capitulación mencionada arriba y aquí se cierra cualquier posibilidad de resolver el problema de la cría porcina llevada a cabo por Pizarro en el Nuevo Mundo.
2. en la p. 16 (Moreno, 1996) se informa que la gente de Sebastián de Benalcázar "...trasladó de Quito una numerosa piara, coincidiendo con el reparto del tesoro del rey Zipa...", lo que nos lleva a toda una serie de cuestionamientos:
- a) No hay en este caso referencia bibliográfica ninguna.
 - b) No sabemos si en la cita hay referencia al Tisquesusa (oficialmente el último rey del Zipazgo – la parte más importante de la Confederación Muisca con su capital cerca de Santa Fé de Bogotá) o Zaquesazipa (el último rey de hecho, torturado y muerto a causa de las heridas alrededor de 1538–1539);
 - c) Benalcázar funda en 1534 la ciudad de San Francisco de Quito, que en aquel tiempo (es decir hasta su salida rumbo a Popayan y Pasto) no supera 205 vecinos.
 - d) Según las fuentes revisadas, sale de Quito en 1537/38 con 300 hombres y no hay nada sobre alguna compañía porcina⁷.

⁷ Recién sabemos algo sobre la presencia de cerdos en aquellos parajes (territorio de Perú) cuando en 1545 un lugarteniente de Gonzalo Pizarro le notifica el abasto de 500 puercos para paliar las necesidades nutritivas del ejército rebelde contra el virrey Blasco Núñez de Vela.

3. p. 23: Se nos informa que “En Quito la multiplicación (de cerdos – J.A.) fue tan desaforada que, en 1538, el Cabildo terminó por prohibir a los vecinos que tuvieran más de diez cabezas para su alimentación”.
Igual como la anterior, esta observación nos había provocado ciertas dudas:
 - a) Se supone que en esta fecha la ciudad se quedó abandonada y desierta debido a la salida de Benalcázar, en pleno alzamiento en contra de Francisco Pizarro.
 - b) El autor proporciona una referencia bibliográfica a propósito (*Actas capitulares de la ciudad de La Paz* [sic!], 1548–1554: 358, nota 4), sin embargo, en aquella nota se repite lo que plantea el autor, pero en este caso con nula referencia bibliográfica... es decir topamos aquí de nuevo con una importante limitación. Todo esto lleva a una construcción bien sugerente, suponiendo que realmente esa se basa en un documento real del cabildo de... Quito.
 - c) Por cierto, esta abundancia de cerdos conduce al autor a repetir lo que escribe Gómara sobre 3 mil puercos que salieron con Gonzalo Pizarro en búsqueda de El Dorado.
4. Finalmente en la p. 30 el autor nos informa que en 1580 se censaba en Quito más de 12 mil ejemplares de cerdos. Sin embargo:
 - I. Si bien el dato se basa en el testimonio del Reginaldo de Lizárraga y parece ser razonable y verosímil.
 - II. Sin embargo, el autor recurre a propósito, en la nota a pie de página, a la obra de Ortiguera, citada arriba, donde lo único que se menciona son “puercos monteses y dantas” es decir: pecaríes y tapires... del cerdo ibérico no se dice nada.

4.

A título de conclusión

Hemos mostrado ciertas dudas respecto a diferentes narraciones y testimonios que nos proporcionaron informaciones concernientes a nuestra investigación. Es la base para sugerir que las encontramos algo exageradas respecto al “séquito” que acompañaba

a Gonzalo Pizarro, cuando éste salía en una fecha aún insegura (fines de 1540 o 1541) de Quito, ilusionado con la visión de las riquezas inconmensurables que se vislumbraban detrás de las informaciones sobre un País de la Canela y de la leyenda sobre... El Dorado.

Hemos proporcionado un modesto ejercicio con diferentes fuentes accesibles para poder responder a una pregunta aparentemente ingenua: ¿era posible que en aquel entonces hubieran acompañado a la expedición de Gonzalo Pizarro tan numerosos rebaños de caballos, perros, llamas y finalmente... cerdos? Resulta ser bastante significativo que en las publicaciones que trataban o tratan sobre aquella exploración de la región de Amazonas este tipo de pregunta no aparece, quizás por una confianza exagerada a las fuentes históricas, algo que a título de advertencia fue nuestro propósito en esta humilde contribución.

Bibliografía

- Achmatowicz, J. (2014). "Sobre las fuentes y su papel en la investigación de la exploración del río Amazonas por Francisco de Orellana (en el 470 aniversario)", en E. Kulak (ed.). *Historia y cultura de España y América Latina en las fuentes literarias, documentales y artísticas*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 63–72.
- Achmatowicz, J. (2018). "La expedición de Francisco de Orellana y la exploración del río de Amazonas hasta su desembocadura en el Atlántico. Sobre el valor como fuente histórica del relato de Fray Gaspar de Carvajal". *Studia Iberystyczne*, 17, 37–58.
- Carvajal, G. (2005). "La relación de descubrimiento", en J.T. Medina, *Descubrimiento del Río de Las Amazonas* (documentos anexos a la edición facsímil de Edym, 1992 – edición electrónica). Madrid: Edym.
- Cieza de León, P. (2005). "Guerras civiles del Perú. Tomo segundo: Guerra de Chupas", [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/guerras-civiles-del-peru-tomo-segundo-guerra-de-chupas--0/html/>> [15.08.2018].
- Colección de Tratados de Perú (1890); [en línea] <<https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&c->

- d=4&ved=0ahUKewig_aH8tqDbAhXFFZoKHfM7DFU-QFghEMAM&url=http%3A%2F%2Fwww.cervantesvirtual.com%2Fobra%2Fcoleccion-de-los-tratados-convenciones-capitulaciones-armisticios-y-otros-actos-diplomaticos-y-politicos-celebrados-desde-la-independencia-hasta-el-dia-precedida-de-una-introduccion-que-comprende-la-epoca-colonial-tomo-primero%2F2490eec6-af12-11e1-b1fb-00163ebf5e63.pdf&usg=AOvVaw0RC-bOfKBQzeypn5UKcE5> [24.03.2018].
- Cordero del Campillo, M. (2001). *Crónicas de Indias, ganadería, medicina y veterinaria*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Garcilaso de la Vega, I. (1722). *Comentarios Reales que tratan del origen de los Yncas: Historia general del Perú (...)*. t. II. Madrid: Imprenta de Villalpando.
- Medina, J.T. (1894). “Autores que han escrito del viaje de Orellana”, [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historiadores-y-cronistas-de-las-misiones--0/html>> [25.09.2012].
- Medina, J.T. (1960). “Fray Gaspar de Carvajal, cronista de la expedición de Orellana”, [en línea] <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historiadores-y-cronistas-de-las-misiones--0/html>> [25.09.2012].
- Medina, J.T. (2005). *Descubrimiento del Río de Las Amazonas*, (documentos anexos a la edición facsímil de EDYM, 1992 – edición electrónica). Madrid: Edym.
- Ortiguera, T. de (1992). “Jornada del Río de Marañón, con todo lo acaecido en ella y otras cosas notables dignas de ser sabidas acaecidas en las Indias Occidentales del Pirú, dirigida al felicísimo Don Felipe III, príncipe nuestro señor”, en: J.T. Medina, *Descubrimiento del Río de Las Amazonas*, 176–187. Madrid: Edym.
- Oviedo y Valdés Fernandez de, G. (1855). *Historia general y natural de las Indias, Islas y Tierra – Firme del Mar Océano*, Tercera parte – t. IV (lib. XLIX, cap. 1–5; lib. L., cap. XXIV). Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- Río Moreno, J. del (1996). “El cerdo. Historia de un elemento esencial de la cultura castellana en la conquista y colonización de

- América (siglo XVI)", *Estudios Americanos* (del Consejo Superior de Investigaciones Científicas), nº LXXX, I, 13–35.
- Vedia, E. (1947). *Biblioteca Autores Españoles, desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, Historias primitivas de Indias*, t. II, Madrid: Forgotten Books.
- Xerez, F. (1891). "Verdadera Relación de la Conquista del Perú", [en línea] <www.HistoriaDelNuevoMundo.com> [4.03.2018].
- Zárate, A. (1960). "Historia del descubrimiento y conquista de las provincias de Perú", en J.R. Páez, *Cronistas Coloniales*, II parte, Quito (Ecuador): Editorial J.M. Cajica Jr.

BAJO EL PESO DEL PREJUICIO. LAS CONCEPTUALIZACIONES DE POLONIA Y MÉXICO A TRAVÉS DE LOS DOCUMENTOS DIPLOMÁTICOS MEXICANOS A COMIENZOS DE LAS RELACIONES OFICIALES

Edyta Kwiatkowska-Faryś

Universidad Adam Mickiewicz de Poznań

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.33>

Resumen

Las observaciones de los diplomáticos mexicanos en la II República de Polonia testimonian la evolución de su concepto de Polonia como nación. Desde la perspectiva de la lingüística cultural, que toma en consideración no solo la realidad objetiva, sino también las experiencias y valores, se pretende observar los factores que portan la disensión en las opiniones del servicio exterior mexicano. El corpus proporciona datos para poder extraer conclusiones acerca de la imagen de Polonia que se traduce en un estereotipo, gravado con experiencias negativas.

Palabras clave: lingüística cultural, estereotipo, imagen lingüística-cultural, relaciones mexicano-polacas, conceptualización.

1.

Presentación y objetivo

El intento del acercamiento oficial de Polonia y México tuvo lugar tras la reaparición de Polonia en el mapa político del mundo, estableciéndose finalmente la relación diplomática de la II Rzeczpospolita [II República de Polonia] y el México posrevolucionario en la segunda década del siglo XX¹. El objetivo del presente análisis es aproximar la imagen lingüística y cultural de Polonia en el discurso diplomático mexicano en las primeras décadas de las relaciones oficiales. Es una reconstrucción etnolingüística de la actitud de los mexicanos –representantes de un Estado de diferentes experiencias políticas, sociales y culturales– hacia Polonia y polacos como nación.

El análisis se nutre de los textos que documentan las relaciones polaco-mexicanas, por lo tanto nos encontraremos, a la vez, con un conjunto de valores y experiencias contrapuestas, expresadas y conceptualizadas por la parte polaca. Tales muestras reflejan la imagen de México entre los polacos: en el presente trabajo las comentaremos brevemente para acentuar las circunstancias que acompañaron al entablamiento de las relaciones oficiales.

No cabe duda que la cultura popular y los heteroestereotipos comunes en toda Europa a principio del siglo XX proporcionaron el fundamento para la percepción colectiva del país azteca entre los polacos. En cambio, para el México de Carranza y Obregón Polonia era una nación desconocida. Analizaremos en qué grado el discurso diplomático que documenta la recién entablada relación política bilateral contribuye a la formación del concepto de Polonia en México y de México en Polonia.

¹ En 1921 México recibió solicitud de reconocimiento de Polonia, y otros cuatro países, según podemos leer en el informe del presidente Álvaro Obregón ante el Congreso (*Informe*, 2006), considerando esta fecha la del establecimiento de las relaciones formales (*Relaciones*, 1989: 11). En otra publicación se consigna que tales relaciones formales se establecieron en los primeros meses de 1928, tras haber renovado México su propuesta de entablar las “formales relaciones diplomáticas” (*Recomendaciones*, 2015: 13; Smolana, 2018: 46).

2.

Marco histórico

La distancia, el mutuo desconocimiento y un cierto desinterés aportan a que la percepción del otro país se encamine por los estereotipos. El fin de la Primera Guerra Mundial en Europa posibilitó la reaparición de Polonia. En el mismo año, 1918, en México terminó la Revolución, lo que trajo un nuevo orden político en este país. El periodo posterior a la Primera Guerra Mundial, tanto en Polonia, como en México, garantizó de alguna manera la posibilidad de normalización de la situación política en ambos países. A pesar de las mutuas miradas, en buena parte prejuiciadas, los dos países tenían no poco en común: uno, recién recuperada su independencia y el otro recién salido de una revolución, enfrentaban el reto de reconstruir el país.

No obstante, con el paso de los años, se pusieron de manifiesto los valores contrapuestos defendidos por cada país². También influye en el distanciamiento político el hecho de escaso flujo migratorio del territorio polaco a México³. De hecho, no hubo ningún significativo vínculo previo, ni una experiencia social o cultural compartida, para que se puedan abstraer de ellas los valores o rasgos del otro más fundamentados en la realidad.

² Prueba de eso es en la participación de ambos gobiernos en la Sociedad de Naciones: en el caso de la invasión italiana a Abisinia, en 1935, México la condenó y se negó a reconocer la anexión de este país africano a Italia. Polonia, en cambio, mantenía buenas relaciones con el gobierno de Mussolini. En el caso de la guerra civil española, mientras México prestó auxilio a los republicanos derrotados y exiliados, Polonia, por el contrario, reprimía a sus ciudadanos que lucharon a favor de la República y en algunos casos llegó a privarlos de la nacionalidad (Łepkowski, 1986: 392–393).

³ Aunque hubo personas que inmigraron de Polonia a México, en el periodo de entreguerras se tuvo un censo de 7500 personas (Jacóczyński, Kozłowski, 2015: 24), conviene aclarar que muchos de estos migrantes pretendían llegar a Estados Unidos.

3.

Aspectos metodológicos y fuentes

Al aplicar las herramientas de la lingüística cultural nos interesamos no tanto por cómo hablan las personas sobre la realidad objetiva, sino por cómo hablan sobre el mundo que ellos mismos perciben. Por lo tanto, en el estudio recurrimos a la idea de la conceptualización, entendida como una imagen del fenómeno investigado y partimos de la básica afirmación: conceptualizar es encapsular las intuiciones cognitivas en un concepto.

El hablante, desde su cultura y subjetividad, categoriza la realidad. No es, sin embargo, un clásico triángulo semántico de Ogden y Richards, sino un constructo donde la relación de la imagen lingüística y cultural del mundo con el mundo real es solamente tentativa (Głaz, 2017).

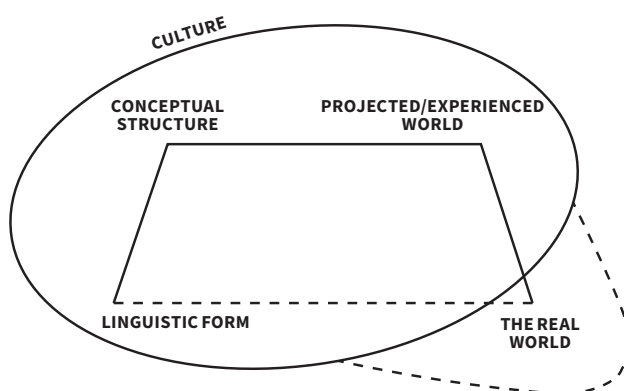


Figura 1. Trapecio semiótico con el componente cultural (Głaz, 2017)

En principio se trata de la percepción subjetiva de los emisores, inscrita en su propia experiencia cultural y sus valores (así como sus identidades). El análisis lingüístico-cultural de determinados conceptos permite ver qué elementos de la visión subjetiva influyeron en la imagen lingüística-cultural de dicho concepto.

El presente análisis, se sustenta en las propuestas metodológicas formuladas por Anusiewicz (1991) en su teoría cultural del lenguaje, por Bartmiński (1990) acerca de la imagen lingüística

del mundo, y recientemente por Bartmiński y Chlebda (2013) con la imagen lingüística-cultural del mundo:

El ‘concepto’, que es el ‘estereotipo’, consiste en un conjunto de rasgos más amplio que una ‘noción’; lo constituye no solamente un contenido cognoscitivo, sino también emotivo y pragmático, basado en una experiencia individual y social (Bartmiński, Chlebda, 2013: 71).

El corpus, reunido para este estudio, consta de los textos oficiales generados por el servicio exterior mexicano. Su selección se debe al criterio histórico: comprende documentos emitidos entre el año 1921 y 1945⁴. Constituyen el material de trabajo varios formatos diplomáticos de las primeras décadas de las relaciones diplomáticas: informes, oficios, cartas, memorándum, telegramas, boletines generados por el servicio exterior mexicano. El corpus por su naturaleza no es un conjunto completo, dado que a menudo no era posible acceder a ciertas partes del acervo, no todas las fuentes se consiguen en original, además algunas siguen clasificadas o varios expedientes no han sido íntegramente catalogados.

Los documentos fueron consultados tanto en forma de antologías de fuentes, como por medio de acceso directo al acervo histórico que conserva los documentos originales⁵.

⁴ El marco temporal comprendido entre el informe presidencial de Obregón sobre el reconocimiento de Polonia y la memoria para la Secretaría de Relaciones Exteriores sobre la colonia Santa Rosa, de diciembre 1945.

⁵ Se trata principalmente de la publicación del Archivo Histórico Diplomático Mexicano: *Relaciones México Polonia 1921/1989. Cronología y documentos* (1989). Los expedientes consultados se encuentran archivados en el Archivo Histórico Genaro Estrada en México (Archivo de Secretaría de relaciones Exteriores – AREM).

4.

Heteroestereotipos: Polonia demasiado contrarrevolucionaria, México demasiado revolucionario

Las características que conlleva el concepto de Polonia y el concepto de México, difundidas en las primeras décadas del siglo XX, derivan de una serie de prejuicios resultantes de un profundo desconocimiento mutuo. Según Łepkowski (1980: 43), la actitud de la II República hacia el México revolucionario estuvo marcada por el estereotipo de la época. Para los polacos, México era un país misterioso de una civilización antigua, cristianizado pero inestable e inculto. Se percibía más bien como un estado de bandoleros y no como un exótico país pacífico. Pero, sobre todo, difundidas las decimonónicas tesis de Chevalier (1863), para Europa México era un país completamente inútil (Chevalier, 67; Łepkowski, 1980: 43). Además, en Polonia se popularizó bastante la opinión estadounidense acerca la situación política en México, según la cual el país generaba caos, desorden, crueldad, anticlericalismo y xenofobia (Łepkowski, 1980: 55–57).

En cambio, en México no se dieron antecedentes, ya que se desconocía Polonia casi por completo. Podemos suponer que la inicial curiosidad y buenos sentimientos de los mexicanos hacia Polonia tenían que ver con el hecho de que la veían como un estado débil que, al igual que México, había sido víctima de vecinos poderosos.

Sin embargo, mientras que la Polonia renacida en 1918, veía a Rusia bolchevique con desconfianza y resentimiento, el México revolucionario saludaba con entusiasmo a la Unión Soviética. Estos estereotipos y la nueva situación geopolítica mundial influyen en la consolidación de la valoración desfavorable en las relaciones bilaterales.

5.

Modeladores del concepto de Polonia

Las observaciones diplomáticas constituyeron una especie de nueva fuente modeladora y modificadora del concepto de la otra nación. La mala opinión y desinterés del lado polaco respecto a México estaban correspondidos por la opinión de los diplomáticos mexicanos acerca de Polonia y su desorganización financiera, laboral, educativa, problemas con las minorías y con el aseguramiento de sus fronteras. Aunque tratamos de mantener un amplio panorama temporal, analizando los documentos de varias décadas, son particularmente destacables los informes de Rodolfo Nervo (enviadas en el período entre 1921 y 1932) y de Luciano Joubland Rivas (del período de 1933 a 1939).

5.1.

Factores políticos

En la primera etapa de las relaciones bilaterales encontramos varios oficios e informes de los diplomáticos mexicanos a sus superiores y a la inversa, en los cuales para apelar a Polonia se repite el término de “nación amiga”, sobre todo en las cartas de Nervo (AREM: AEMF 110.2). El mismo representante no se abstiene de transmitir a sus superiores las informaciones sobre los atributos negativos, en el contexto de las relaciones formales. Apunta a la desorganización protocolar e ignorancia, aunque lo considera “inevitable en un país que acaba de iniciarse en la vida internacional” (AREM: AEMF 79.15).

No obstante, las relaciones mexicano-polacas resultan poco fluidas y sin logros significativos para ambos países. La actitud polaca hacia México seguía, en general, poco amistosa⁶. Pero lo que causaba más rechazo y reforzó sin duda la imagen negativa de Polonia fue la larga militarización del país. Joubland Rivas es-

⁶ México se quejaba por ejemplo, ya en los años 30, de la falta de reciprocidad en cuanto a las representaciones oficiales o de violaciones de la correspondencia diplomática por parte de Polonia (AREM: 438.1-0/510/1 Doc. n°566, Varsovia, 15-10-35).

cribe sobre “una oligarquía militar que encabeza el Mariscal José Pilsudski, héroe de la Independencia y amo de los destinos de la Republica” (AREM: III-1321-5 1. parte, f. s/n). En su descripción, Piłsudski

gobierna el país entre bastidores, pero con mano de hierro. Es una figura pintoresca, un hombre decidido a todo, que no titubeó ante el crimen y el latrocinio cuando se jugaban los destinos de su patria (AREM: III-1321-5 1. parte, f. s/n).

El ministro concluye que este régimen despótico “repugna al amor natural del todo mexicano por las libertades cívicas y las fórmulas democráticas que con tanto sacrificio y a costa de tantas vidas apenas vamos comenzando a implantar en nuestro país” (AREM: III-1321-5 1. parte, f. s/n). Asimismo advierte, en relación con el tema de militarismo, que:

Polonia está tan alejada de nosotros que esta desdichada situación no puede afectarnos, y lo único que debemos hacer, si deseamos mantener relaciones cordiales con su gobierno, será abstenernos de cualquier crítica que pudiera herir su susceptibilidad (AREM: III 1321-5 2. parte, f. s/n).

Polonia, según el cable del servicio exterior mexicano, se encontraba “ansiosa de figurar como gran Potencia europea y menospreciada a cada paso por las verdaderas grandes Potencias” (AREM: III-1321-5 1. parte, f. s/n). Joublanc Rivas observa que Polonia ha reaccionado con un “nacionalismo agudo que ciega a sus habitantes hasta hacerlos caer en extremos que dejan de ser respetables, por patrióticos, para caer en la comicidad y el ridículo” (AREM: III-1321-5 1. parte, f. s/n).

Cabe añadir que en su autoestereotipo Polonia, a pesar de la realidad política europea, se veía a sí mismo como “potencia media”, con peso suficiente para intervenir en la Europa de la preguerra y que aspiraba a ciertos territorios coloniales, por ejemplo, en África (AREM: Doc. nº175, Varsovia, 7-03-35. Joublanc. III/ 510 (438-0) 1135-4).

5.2.

Factores económicos y culturales

El comercio y la cultura pudieran haber elevado la calidad de la relación diplomática, y en consecuencia, mejorar la percepción colectiva de ambos países. Sin embargo, aunque Zygmunt Merdinger, diplomático polaco en México, admitiera en 1933 que “el intercambio entre Polonia y México reviste un carácter cada vez más amplio” (AREM III-137-13, f. s/n), los asuntos comerciales no dieron mayores resultados. Es más, los informes mexicanos transmiten una imagen de Polonia cada vez más desfavorable. Si bien el memorándum mexicano del mismo año (AREM III 2318-1, f. s/n.) expresa el deseo de “grandes proporciones del comercio en época no muy lejana”, dado que “ambos países están en pleno desarrollo”, en el mismo documento hace la observación general de “encontrarnos en una época tan desfavorable como la presente” (AREM III 2318-1, f. s/n.), que es una alusión a los incesantes inconvenientes que no permiten celebrar el tratado de comercio con Polonia.

Los expedientes reportan pequeños avances en asuntos del intercambio cultural, pero también relatan roces por la exhibición de películas y la difusión de publicaciones denigrables, como el film polaco *La Paloma* o la producción mexicana *La sangre polonesa* (*Relaciones*, 1989: 12–15). Al mismo tiempo Joublanc Rivas expresa en el informe su estima por la literatura polaca:

Las joyas literarias de Polonia, cuyos escritores descuellan especialmente en el campo teatral, están destinadas pues a ser conocidas en México únicamente por una pequeña élite, que podrá leerlas en traducciones francesas. El resto del público tendrá que conformarse con Sienkiewicz y Ossendowski (AREM: III-1321-5, 3. parte f. s/n).

Los diplomáticos se entusiasman con los músicos y compositores considerándolos el factor esencial de lo polaco, además libre del idioma, “uno de los más difíciles que hay actualmente en el mundo” según Joublanc Rivas, quien además apunta a los polacos como la “nación artística por excelencia” (*Relaciones*, 1989: 12–15).

Independientemente del contacto oficial, en Polonia se extiende el concepto de México bárbaro, comunista, anticatólico y en crisis, manifestándose esta imagen sobre todo en la cultura popular. El reconocido escritor polaco Melchior Wańkowicz en 1927 publica en Varsovia un libro de reportajes titulado *W kościołach Meksyku* [En las iglesias de México], fruto de su viaje y estancia de algunos meses en México. Logra acercar la temática mexicana al público polaco, pero al mismo tiempo refuerza la imagen del país bandido y cruelmente anticatólico.

En 1933, causando roces, aparecieron en la revista *Polacy w Całym Świecie* [Polacos en el Mundo Entero] varios artículos difamatorios, entre ellos el titulado: “Meksyk, żeby cię pochłonęło piekło na ziemi [México, que desaparezcas infierno sobre la tierra]”, con una felicitación a la revista, firmada por Tadeusz Jaroński, agregado de la legación de Polonia en México (Stankiewicz, 1933).

En la misma década, repetidamente⁷, no se autorizó en Polonia el uso de la radio, solicitado por la legación mexicana, para hablar de un aniversario de la independencia de México (*Relaciones*, 1989: 25–31). En 1935 Joubanc Rivas comentará disgustado, en un cable a su cancillería, que en Polonia “se sigue el sistema de obtener el máximo de concesiones y ventajas con un mínimo de reciprocidad o nada, si es posible” (*Relaciones*, 1989: 25–31).

5.3.

Factores espirituales

Otra discrepancia cultural fue la cuestión religiosa, que dio lugar a la guerra cristera en México, lo que el gobierno polaco y la población, católicos, condenaban. Para los diplomáticos era difícil “encontrar un punto de contacto que haga posible el acercamiento y la simpatía” hacia la Polonia espiritual que notaban, en efecto, susceptible, acomplexada y fanática. Joubanc Rivas observa: “con excepción del idioma, estimo que las tendencias políticas y el fanatismo religioso (católico), tan característico de este país, son los mayores obstáculos para su acercamiento con el nuestro” (AREM: III-1321-5 1. parte, f. s/n).

⁷ Se hicieron estos intentos varias veces en el periodo de 1932 a 1939.

El ministro aconseja en el mismo informe, que si hay interés en un acercamiento con Polonia:

...La mejor manera de conquistar la amistad y buena voluntad del pueblo y el gobierno polaco sería el demostrar, por todos los medios posibles, un sincero interés en su existencia como país independiente, en primer lugar; y después, tener siempre muy presente a Polonia en cualquier acto de carácter internacional al que sean invitadas las grandes Potencias; exteriorizar la admiración por sus grandes hombres (...); y evitar cuidadosamente cualquier pequeña omisión o crítica a la que una gran Potencia no concedería importancia, pero que Polonia, por sus circunstancias especiales, consideraría como deliberada ofensa, pues difícilmente habrá en estos momentos otro país en el mundo que tenga una susceptibilidad tan desarrollada (AREM: III 1321-5).

De hecho, en los próximos años, el tema “Polonia” se convertiría en el “problema polaco” (AREM: III726-7, f. s/n) y en los años cuarenta, para los mexicanos el rasgo más positivo de Polonia será su particular “nota exótica” (AREM: III-2413-16, f. s/n).

Del otro lado, en el mismo periodo de los años cuarenta, en la situación de otra guerra mundial y en vísperas del establecimiento de la colonia Santa Rosa⁸, el concepto polaco de México cambia radicalmente, dando paso a una imagen de “la tierra prometida” y “bendita tierra de paz” (AREM: III 639-10, f. s/n y AREM: III 2413-16, f. s/n.).

6. Conclusiones

La conceptualización de una nación, influenciada por la subjetividad y la circunstancia de sus autores, repercute en la percepción colectiva de esta nación. Hoy en día, la relación bilateral

⁸ Más sobre la historia de Santa Rosa en Smolana, 2018: 97–120.

México-Polonia tiene muchos espacios para desarrollarse. El reconocimiento y respeto son profundos y extensos. Hace un siglo, cuando los dos países, Polonia y México, empezaban a acomodarse en el teatro político internacional, las relaciones caían en la trampa de los mutuos estereotipos, cuyas consecuencias se observan en la cultura y en el lenguaje hasta la actualidad.

La consolidación de la progresiva estereotipización se hizo notar también en el lenguaje de los documentos analizados. Intentamos poner de relieve el fenómeno –hasta ahora no examinado– de una evolución cualitativa del concepto de Polonia. Su imagen, del país al principio tratado con simpatía, iba adquiriendo un aspecto desfavorable, un valor negativo, y se conceptualizó en el marco de lo vulnerable, fanático y exótico.

Bibliografía

Acceso a fuentes

Archivo Histórico Genaro Estrada en México: Archivo de Secretaría de relaciones Exteriores – AREM, México.

Relaciones México-Polonia, 1921–1989. Cronología y documentos (1989). México: Archivo Histórico Diplomático Mexicano.

Estudios consultados

Anusiewicz, J. (1991). “Kulturowa teoria języka. Zarys problematyki”, en: Anusiewicz, J. y J. Bartmiński (eds.), *Język a Kultura*, t. 1, 17–30. Wrocław: Wiedza o Kulturze.

Bartmiński J. (1990). “Punkt widzenia, perspektywa, językowy obraz świata” en Bartmiński J. (ed.), *Językowy obraz świata*, 109–127. Lublin: Wydawnictwo UMCS.

Bartmiński J., Chlebda W. (2013). “Problem konceptu bazowego i jego profilowania na przykładzie polskiego stereotypu Europy”, *Etnolingwistyka*, 25: 69–95.

Cámara de Diputados (2006). *Informe presidencial de Álvaro Obregón 1º de septiembre de 1921*. México: Cámara de Diputados, Dirección General de Investigación y Análisis.

- Głaz, A. (2017). "The linguistic sign: Metonymy and virtuality", *Linguistik Online*, 80 (1). DOI: <<https://doi.org/10.13092/lo.80.3565>> [23.05.2018].
- Jacórzynski, W.R. y Kozłowski, M.J. (2015). "Rostros de la presencia polaca en México: un vuelo a través de la historia", *Ulúa. Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, 26: 11–44.
- Łepkowski, T. (1980). *Polska-Meksyk 1918–1939*. Wrocław: Ossolineum.
- Łepkowski, T. (1986). *Historia Meksyku*. Wrocław: Ossolineum.
- Secretaría de Relaciones Exteriores (2015). *Recomendaciones para el fortalecimiento de las relaciones México y Polonia*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Instituto Matías Romero.
- Smolana, K. (2018). *Polonia y México a lo largo de la historia: una perspectiva desde la misión diplomática polaca*, trad. Edyta Kwiatkowska-Faryś. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Instituto Matías Romero.
- Stankiewicz, J. (1933). "Meksyk, żeby cię pochłonęło piekło na ziemi", "Meksyk, kraina wiecznej rewolucji", en *Polacy w Całym Świecie: Czasopismo Ilustrowane Poświęcone Emigracji Polskiej*, red. L. Nowak, Królewska Huta, 10–15 y 25–27.
- Wańkowicz, M. (1927). *W kościołach Meksyku*. Warszawa: Towarzystwo Wydawnicze Rój.

MANUEL GARCÍA Y SU ESCUELA VOCAL

Małgorzata Kubala

Universidad de Música Federico Chopin

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.34>

Resumen

El presente artículo está dedicado a Manuel García, tenor español, compositor y uno de los más sobresalientes profesores de canto de la primera mitad del siglo XIX. García basó su escuela vocal en el estilo italiano llamado *belcanto*, proveniente a su vez de los evirados, y desarrolló su técnica significativamente, gracias a sus cualidades vocales naturales y sus habilidades personales. Fue considerado un especialista en el estilo español e intérprete sin igual de Mozart y Rossini. Sus logros se vieron enriquecidos por sus tres hijos: Manuel Patricio García, María Malibrán y Pauline Viardot-García. El estudio de los textos legados por la familia García es una gran fuente de información para descubrir los principios de su escuela y lo que de ella persiste en la técnica vocal actual.

Palabras clave: Manuel García, escuela de canto, *belcanto*, interpretación, ópera.

1.

La génesis de la escuela vocal de García

En la historia de la música vocal, las primeras escuelas aparecieron en el siglo XVII, en los centros italianos de Venecia, Boloña y Nápoles. La escuela vocal más famosa fue desarrollada en Nápoles por el compositor y profesor Nicolo Porpora (1686–1768), que enseñó a grandes intérpretes como Carlo Broschi (llamado Farinelli) o Gaetano Majorano (conocido como Caffarello), ambos

castrados. Los sucesores de Porpora continuaron su doctrina durante el siglo XIX, conocida en toda Europa como la escuela italiana de *belcanto*, atrayendo a cantantes de diferentes países. Entre ellos también se incluyen dos cantantes españoles: Manuel García e Isabel Colbrán.

Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez García, nació en Sevilla, en el seno de una familia pobre. Comenzó su educación musical a los seis años en el coro de una parroquia. Posteriormente estudió armonía y composición con Antonio Ripa y Juan Almarcha. En 1792 debutó como tenor en el teatro de Cádiz, cantando por primera vez un programa repleto de música española, con sainetes y tonadillas. Pocos años después llegó a Madrid, donde actuó en el Teatro del Príncipe. También fue director artístico del Teatro Caños del Peral – para este teatro compuso sus primeras piezas escénicas.

Uno de los trabajos más conocidos de García en este periodo es la ópera-monólogo *El poeta calculista*, basado en formas tradicionales españolas: tonadillas y danzas. Estrenada en 1805 en Madrid, fue posteriormente presentada con éxito en París en 1808. En Madrid, García cantó el espectáculo acompañándose a sí mismo con una guitarra, mientras que en París pudo permitirse hacerlo con una orquesta. Uno de los más impresionantes fragmentos de la partitura es, sin duda, la canción *Yo que soy contrabandista*. La forma musical muestra claramente la procedencia del autor; en ella podemos reconocer fácilmente el ritmo ternario del *polo* y la oscilación entre escalas modales, tan características del estilo andaluz (Rodríguez, 2006: 160). García usó ornamentaciones específicas imitando los cantos tradicionales. Como se puede intuir, podía conjugar en sus interpretaciones la emisión del canto clásico con algunos efectos especiales del canto tradicional español, incluyendo el registro agudo de tenor (por encima del si natural), cantado con un sonido más abierto y brillante.

Esta obra está considerada como el manifiesto artístico de Manuel García, quien se identificaba a sí mismo con un contrabandista que vive fuera de la ley y de las normas sociales. La pieza retrata la libertad artística en sus cadencias y en la afirmación de la vida en sus exclamaciones de alegría (¡Ay, ay, ay!) como

auténtica imagen de una persona libre. En una de las primeras críticas leemos: “García provenía de un país donde incluso la música folclórica ha de ser interpretada para embellecer y conmover al auditorio con un arte atrevido, ejecutado con gracia masculina...” (Radomski, 2004: 96). Lo que realmente impresionaba a la gente era la parte emocional de sus interpretaciones, así como los adornos, producto de su libre inspiración artística. Estos dos elementos eran los más importantes de su escuela vocal, basada en la creación, no en la reproducción pasiva.

2.

El desarrollo de la técnica del bel canto. Cooperación con Rossini

En 1811, García partió de España a Italia, llegando a Nápoles en enero de 1812. Siendo ya un cantante maduro y experimentado, comenzó sus estudios con el tenor Giovanni Anasani, considerado el último discípulo y continuador del estimado Nicolo Porpora. También acudió a las lecciones del famoso castrado Giovanni Battista Velluti (conocido como Giambattista). García trabajó principalmente en incrementar su proyección y el volumen de su voz. Uniendo sus habilidades naturales al conocimiento de los antiguos maestros italianos, García enriqueció y desarrolló su voz, que ya empezaba a ser intensa y rica en colores, y al mismo tiempo flexible en todos los registros. Debutó en el Teatro San Carlos con la ópera de Marco Portogallo *Oro non compra amore* (*El oro no puede comprar el amor*). Así mismo consiguió producir su propia obra, la ópera buffa en estilo italiano *Il Califo di Bagdad* (*El Califa de Bagdad*) cantando el papel principal (1813).

Cuando Gioacchino Rossini apareció en Nápoles en 1815, García ya era primer tenor. Fue invitado a cantar en el estreno de *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (*Isabel, reina de Inglaterra*), escrita por Rossini para el comienzo de la temporada de invierno. Teniendo a su disposición la potente y resonante voz de García, Rossini construyó el papel de Norfolk para mostrar las posibilidades dramáticas del canto ornamentado, específicamente en el registro

medio de la voz. El estreno resultó un éxito extraordinario que no se repitió, sin embargo, en otros lugares y con otros intérpretes. Como nota de interés, el papel principal de Elisabetta estuvo interpretado por la excelente soprano española Isabel Colbrán, que se convirtió en la esposa de Rossini en 1822.

Con el papel de Norfolk, García inició su larga cooperación con Rossini, gracias a la cual desarrolló su técnica vocal y su gusto musical. Las óperas de Rossini influenciaron el estilo de composición de García. Al mismo tiempo, sus habilidades vocales se convirtieron en una inspiración para el compositor italiano. En diciembre de 1815, Rossini firmó un contrato para un nuevo espectáculo en el Teatro Argentina en Roma. El libreto *Il Barbiere di Siviglia* (*El Barbero de Sevilla*), basado en la comedia de Beaumarchais, fue concluido con un mes de antelación al estreno, que finalmente tuvo lugar el 20 de febrero de 1816. El escaso tiempo del que dispuso Rossini para la preparación provocó las especulaciones en torno a la posible contribución de García en la pieza final. En el manuscrito de Rossini la parte de la guitarra de la primera *canzone* de Almaviva “Se il mio nome saper voi bramate” (Si mi nombre sabes qué anhelas), fue escrita por una mano distinta, lo que puede confirmar las sospechas de que García podría haber sido quien la escribiera. Igualmente, el diseño melódico de la línea vocal ha sido identificado como de procedencia andaluza (Mengibar, 2018: 60). Independientemente de la validez de estas connotaciones, el papel de Almaviva tiene algunos atributos del carácter y personalidad de García. De hecho se convirtió en una de sus mayores creaciones artísticas.

Tras el éxito de *El Barbero de Sevilla*, Rossini comenzó a trabajar en *Otello*, que se presentó en diciembre de 1816 en el Teatro del Fondo en Nápoles. A pesar de que García no pudo participar en el estreno, debido a sus obligaciones contractuales en París, el papel principal, de acuerdo con Stendal, el primer biógrafo de Rossini, fue escrito para él. García interpretó el papel de Otello por primera vez en París en 1821. Consecuentes representaciones en Londres (1823–1824) fueron recibidas con gran entusiasmo por parte de los críticos ingleses: “La interpretación de García de Otello es un gran regalo – con un vigor y un dinamismo que no tienen

igual [...] no hay límites para el esplendor de su voz, que al mismo tiempo asciende triunfante sobre todo el tumulto de la escena, y se subyuga con una dulzura juguetona y corre sobre una infinita variedad de hermosos pasajes...” (Radomski, 2005: 173).

El *Otello* de Rossini es un trabajo innovador, donde el estilo florido encontró por primera vez un perfecto contrapeso con las expresiones dramáticas de las grandes escenas con recitativos. Inauguró el estilo dramático de la ópera italiana en el siglo XIX tardío. Además de Almaviva, Otello se convirtió en uno de los grandes papeles de García aplaudido no solo como un excelente cantante, sino también como gran actor. Instauró un nuevo estándar de interpretación, puesto que unía a la precisión vocal de los ornamentos y a la calidad de un enorme e impresionante sonido una dimensión dramática. Como resultado, era percibido por los críticos en París como un ejemplo de perfección absoluta que posteriormente se transformó en un rasgo característico de los cantantes de su escuela.

El repertorio vocal de García contenía prácticamente todos los papeles para tenor escritos por Rossini. Interpretó *L’italiana in Algeri* (*Una italiana en Argel*), *Il turco in Italia* (*Un turco en Italia*), *Tancredi* (*Tancredo*), *Zelmira* (*Zelmira*), *Riccardo e Zoraide* (*Ricardo y Zoraida*), *Mathilde di Shabran* (*Matilde de Shabran*) y *La Cenerentola* (*La Cenicienta*). También fue el primer europeo que participó en todas las óperas de Rossini y las óperas italianas de Mozart en los Estados Unidos y México (durante una *tournee* familiar realizada entre 1825 y 1826). Rossini influyó, además, en su estilo operístico: esto puede observarse en la última obra de García, *El gitano por Amor*, publicada en París alrededor de 1831/1832.

3.

El repertorio de Mozart. Escuela vocal en Londres

Con excepción de las piezas de Rossini, García era famoso por su interpretación de papeles mozartianos. Representó el personaje principal de *Don Giovanni* por primera vez en 1820, en el Teatro Italiano de París. Posteriormente, cantó papeles típicos del repertorio para tenor: Tamino en *Die Zauberflöte* (*La Flauta Mágica*), Ferrando en *Così fan tutte* (*Así son todas*) pero también, y al mismo tiempo, el Conde en *Le nozze di Figaro* (*Las bodas de Figaro*). Resulta interesante que García interpretase dos personajes de dos tipos distintos de categoría vocal: tenor lírico y barítono (*El Conde Almaviva* y *Don Giovanni*).

Como sabemos por la crítica, García alcanzó el esplendor interpretativo en el papel del libertino sevillano Don Juan. Tras el éxito en París, García lo representó en Londres (1825) y Nueva York (1826), donde dirigió el espectáculo bajo la influencia del libretista Lorenzo da Ponte. Para ajustar el rol del Don Juan a sus habilidades vocales transpuso algunas partes graves e introdujo ornamentos en las partes a solo [por ejemplo en la Serenata “Deh vieni alla finestra” (Ven a la ventana), en la segunda estrofa]. De acuerdo con la crítica, García fue ovacionado por sus largas respiraciones, su increíble precisión y energía, así como también por su perfecta dicción y dulzura en el sonido.

La capacidad de usar dos tipos distintos de voz con igual desarrollo tanto en el registro agudo como en el grave indica una habilidad inverosímil para los cantantes de la época. Curiosamente, esas mismas posibilidades eran características de sus hijas: María Malibrán y Pauline Viardot García. Ambas interpretaron papeles del repertorio de soprano y de mezzo-soprano, usando diferentes registros y colores de la voz. Marie-Pierre Escudier, una de las investigadoras de las actuaciones de García, escribió sobre él que era el único que sabía cómo desarrollar el registro de pecho al mismo tiempo que el de la cabeza, lo que le proporcionaba, a él y a sus alumnos, la posibilidad de utilizar voces con doble registro (Escudier, 1840: 36).

En 1824 García fundó la Academia de Canto en la calle Dover en Londres. Lo anunció en la prensa como un programa hecho tanto para estudiantes como para cantantes profesionales. Organizó las clases en un tramo de seis días por semana. En el mismo año publicó *Exercises and Method of Singing with the Accompaniment for the Piano Forte* (*Ejercicios y Método de canto con acompañamiento para Piano*), que contiene ejercicios en pequeños grupos – cada uno de ellos para dominar un aspecto técnico diferente como notas largas, ornamentación, cromatismos, cadencias, entre otros. Dichos ejercicios eran la base de una práctica diaria. De este modo educaba la voz, independientemente del repertorio a interpretar (García, 1820: 8).

Exceptuando la técnica vocal, García prestaba mucha importancia al desarrollo de las habilidades musicales de sus pupilos. Exigía improvisaciones en fragmentos musicales concretos, interpretaciones profesionales de un texto dramático y perfecta pronunciación. Solía repetir a sus alumnos que ser un gran cantante significaba ante todo ser un buen músico. Otra de las cosas más importantes en las enseñanzas de García residía en la forma y el color de las vocales. Siendo español, basaba su canto en la articulación de vocales latinas que son claras y brillantes. Este detalle fue clave para encontrar un sonido que se proyectara y expandiera sin ruidos o aire. Poseyendo esta clase de sonido, tenía la capacidad de modificar los tonos de color de diferentes maneras, con un significado emocional diferente para cada tipo de música.

4.

Los continuadores

La escuela vocal creada por Manuel García continuó y se desarrolló con dos de sus hijos: Manuel Patricio Rodríguez García (1805–1906) y su hija menor Pauline Viardot-García (1821–1910). La hija mayor María Félicité García (1808–1836), conocida como María Malibrán, fue una cantante famosa pero murió en la cúspide de su carrera, sin dejar ningún trabajo teórico. Los dos hijos mayores aprendieron a cantar con su padre Manuel García.

Pauline era aún muy joven cuando su padre falleció, con lo que no pudo recibir lecciones de canto como tales, ya que solo acompañaba al piano a los alumnos de su padre durante las clases. Sin embargo, Manuel García dejó para ella un cuaderno con ejercicios vocales que utilizó hasta su muerte.

La carrera vocal de Manuel Patricio fue corta e infructuosa por razones de salud. Participó en algunos espectáculos, organizados por su padre para la familia en Estados Unidos y México (durante su gira entre 1825–1827), cantando entre otros el papel de Fígaro en *Il barbiere di Siviglia* y Jago en el *Otello* de Rossini. También actuó como Leporello en *Don Giovanni* de Mozart. Tras su regreso a París, Manuel Patricio intentó continuar su carrera artística pero pronto cambió de idea y en 1830 se unió al ejército francés. Trabajó en hospitales militares donde estudiaba anatomía y fisiología de la laringe, dirigiendo experimentos con animales. En pocos años, se convirtió en un conocido profesor de canto y el conservatorio de París le otorgó esa titulación en 1835. Cinco años después, su tratado *Traité complet de l'art du chant* (*Tratado Completo del Arte del Canto*) fue publicado en París. En 1848, Manuel Patricio se mudó a Londres, donde enseñó en la Real Academia de Música entre 1850 y 1895. En 1854 inventó el laringoscopio – el primer artilugio que permitía observar el funcionamiento de las cuerdas vocales, lo que le granjeó fama internacional. En 1894, su último tratado, *Hints on Singing* (*Indicios sobre el Canto*), fue publicado en Londres.

El *Traité complet de l'art du chant* de Manuel Patricio es el primer tratado científico que contiene una metodología vocal integral. Trabajó en dicho tratado con el profesor y amigo de su padre – Giovanni Battista Velluti. Quería reproducir el método de su padre y le dio una base científica al añadir los resultados de sus investigaciones (García hijo, 1984: xvii). A pesar de las críticas del mundo académico, fue reconocido como el pedagogo más grande de su tiempo, incluso por encima de la fama de su padre.

Como adición importante a la escuela de Manuel García, hemos de mencionar igualmente dos libros publicados por su hija Pauline Viardot-García. Esta debutó en 1839 en el Covent Garden en el papel de Desdémona en el *Otello* de Rossini. En 1840 se casó

con Louis Viardot – un amigo de la familia García y el director del Teatro Italiano en París. Muy pronto alcanzó una trayectoria internacional, cantando en San Petersburgo y en Londres; también visitó España, Polonia y Alemania. En su repertorio encontramos óperas de Gluck y de Mozart, también papeles escritos por compositores contemporáneos: Meyerbeer, Bellini, Donizetti, Gounod, Verdi y Wagner. Tras concluir su espectacular carrera, Pauline comenzó su actividad docente. Desde 1861 trabajó en la publicación de su *École classique de Musique de Chant* (*Escuela Clásica de Música para Canto*) – una serie de cuadernos para estudiantes que tenía previsto incluir más de 350 piezas de diferentes compositores destinadas a sus clases de canto. El trabajo aún no estaba concluido (Waddington, 2004: 9) pero el conservatorio de París aceptó dichos cuadernos como parte de su programa de enseñanza. Entre los años 1871–1875, Viardot enseñó en el conservatorio parisino, pero siguió dirigiendo su práctica privada en Baden-Baden y Londres. En 1880 publicó el libro en dos partes *Une heure d'étude. Exercices pour voix de femme* (*Ejercicios para la voz de mujer*), que contiene ejercicios para estudiantes y algunos consejos básicos que explican las reglas para la apropiada emisión vocal (Kubala, 2016: 64). Igualmente de valor son los problemas vocales incluidos en la correspondencia con su hermano.

La escuela de Manuel García continuó igualmente en sus alumnos, que actuaron en escenarios paralelamente a Malibrán y Viardot. Entre ellos se encuentran grandes cantantes como las sopranos Joséphine de Méric y Henriette Méric-Lalande, el tenor Adolphe Nouritt, considerado el seguidor de García en el escenario. Entre los alumnos de Manuel Patricio, las de mayor fama son la soprano sueca Jenny Lind y la actriz Marie Tempest, pero también otros dos excelentes profesores de canto: Camille Everardi y Mathilde Marchesi (quien fue la maestra de canto más conocida en las últimas décadas del siglo XIX). Incluidos entre los alumnos de Viardot podemos indicar a Marianne Brandt, la primera Kundry en el *Parsifal* de Wagner, la contralto Jeanne Gerville-Rèache y la afamada soprano Desirée Artôt.

La escuela de Manuel García no tiene solo valor histórico sino que su influencia se prolonga incluso hasta nuestros días. En el

siglo XX encontramos la tercera generación, con cantantes como Beverly Sills y la madre de Joan Sutherland, ambas estudiantes de Marchesi. De acuerdo con la investigación dirigida por el departamento vocal en la universidad de música Federico Chopin, muchos de los elementos de la escuela de García están presentes en la metodología del canto actual. Su escuela es la perfecta combinación de experiencia práctica con investigación sistemática y la solución de problemas técnicos.

Bibliografía

- Escudier, M. (1840). *Études biographiques sur les chanteurs, contemporains, précédées d'une esquisse sur l'art du chant*. Paris: Just Tessier.
- García, M. (1820). *Exercices pour la Voix*. Paris: Lemoine de Ph. Petit et Ch. Boieldien.
- García, M. hijo (1984 reprint). *A Complete Treatise on the Art of Singing, part I and II* (1847). New York: Da Capo Press.
- Kubala, M. (2016). *Dwanaście mazurków Chopina w transkrypcji Pauliny Viardot, Muzyczne aspekty fascynującej amitié amoureuse*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.
- Mengíbar, A.M. (2018). *Los García. Una familia para el canto*. Sevilla: Fundación Pública Andaluza Centro de Estudios Andaluces.
- Radomski, J. (2004). *Manuel García (1775–1832). Chronicle of the Life of bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodríguez, F.J.G. (2006). “Manuel García: El Contrabandista y la imagen exótica de la música española”, en A.R. Ferrer y A.M. Mengíbar (eds.), *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775–1832)*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 159–174.
- Waddington, P. (2004). *The musical works of Pauline Viardot-Garcia (1821–1910): a chronological catalogue with an index of titles & a list of writers set and composers arranged*. Upper Hutt, N.Z., Whirinaki Press.

MANUEL GARCÍA. HERENCIA VOCAL. PRESENTE Y FUTURO

Emilio Bayón

Universidad de Música Federico Chopin

<https://doi.org/10.18778/8220-195-6.35>

Resumen

Manuel García representa el corazón de los cantantes de Bel Canto con la magnificencia de sus habilidades vocales, las cuales trató de infundir tanto en sus textos y en sus hijos –María Malibrán, Pauline Viardot y Manuel Patricio García– como también en sus alumnos. A través de datos históricos y un profundo y vasto análisis de los textos anteriores a García, mostraré como el aspecto mecánico de la técnica vocal llega hasta Manuel García proveniente de los castrados españoles incluso antes de la creación de la ópera.

Palabras clave: Manuel García, castrados, bel canto, entrenamiento vocal, técnica vocal.

Manuel García (1775–1832) y sus hijos fueron los intérpretes con mayor éxito de Bel Canto en su tiempo; una forma de cantar que, incluso en nuestros días, no se ha podido superar; con poderosos instrumentos, gran extensión y flexibilidad. El objeto de esta propuesta es encontrar el origen de dichas destrezas para reconquistar ese conocimiento dando la posibilidad a estudiantes y profesionales de acercarse a la auténtica técnica vocal del llamado Bel Canto.

El primer acercamiento para localizar el origen de cómo García cantaba reside, por una parte, en sus profesores, y por la otra, analizando y cotejando los ejercicios vocales escritos por sus predecesores en los pocos textos que han subsistido hasta nuestros días.

Anzani, el último de los hijos de la gran escuela que brilló tan vivamente en los siglos XVII y XVIII; Anzani, cuya presencia atemorizaba a los más famosos *castrati*, afectuosamente acogió a García y le reveló los secretos de esa enseñanza que durante tanto tiempo fueron la gloria de Italia. (Radomski, 2000: 289)

La primera conexión es Giovanni Anzani/Ansani (1744–1826) y seguida inmediatamente en su mentor, que no es otro que Niccolò Porpora (1686–1768), uno de los más grandes profesores de canto en Italia. “Ansani ha sido pupilo del celebrado profesor y compositor Niccolò Porpora, con lo que es posible que el joven Manuel recibiese una temprana iniciación dentro de la antigua tradición de canto italiano” (Stark, 1999: 4). En estos textos encontramos una información significativa sobre el tipo de instrucción que recibió García. Porpora fue profesor en el Conservatorio de La Pietà en Nápoles. Nápoles era territorio español en esa época, y uno de los epicentros de los primeros castrados.

El canto de los castrados, que había sido conocido en el Imperio Bizantino, posiblemente entró en Europa durante el reino Morisco en Al Ándalus y, desde aquí, se extendió hasta Italia a mediados del siglo XVI. Por un lado, la ley canónica cristiana prohibió la castración bajo pena de excomunión. Por otro lado, hubo una demanda constante de voces agudas para cantar en la iglesia. Las mujeres tenían prohibido actuar públicamente, al menos en los Estados Papales, hasta bien entrado el siglo XIX. El resultado fue que la castración se practicara en secreto. (Mieszkowski, 2014: 84–85)

Los eunucos habían sido utilizados constantemente no solo en harenes desde los primeros tiempos de Constantinopla (Imperio Bizantino), sino también como oficiales. Y, desde el siglo XII, en los coros dominantes de la Iglesia Occidental.

“Fuentes rusas registran que castrados, incluido un eunuco griego llamado Manuil (o Manuel), llegaron a Smolensk en 1137” (Remondino, 1891: 94).

Desde la ocupación Morisca ha habido eunucos en España:

[...] un método especial de producir la voz en un falseto más poderoso fue supuestamente desarrollado en España durante el siglo XVI, y el coro papal importaba la mayor parte de estos cantantes (*spagnoletti*) [...]. Estas voces agudas eran probablemente castrados encubiertos. El último falsetista, Giovanni de Sanctis de Toledo, cantó en el coro de la Sixtina desde 1588 hasta 1625. Los primeros castrados italianos, Petrus Paulus Follignatus y Hieronimus Rossinus fueron admitidos en el coro papal en 1599. (Marek, 2016: 4)

“Parece lógico que la influencia Morisca en España pudo posiblemente jugar un papel en el llamado «Secreto español del falseto» y que los falsetistas españoles eran realmente castrados encubiertos, que evitaron la censura de su desafortunada condición” (Marek, 2007: 11).

Y aun antes “el 7 de abril de 1563 se produce el regreso de Giovanni Figueroa, «Eunuco» y llamado Giacomo Spagnoletto, y desde 1588 primer soprano italiano” (Cappelletto, 1995: XII). Difícil es que un hombre con el apellido Figueroa y llamado Spagnoletto fuese italiano; pero continuando en esta línea, “el primer cantor castrado invitado en la Capilla Sixtina es el español Francisco Soto de Langa en 1562, mientras que el primer italiano es Giacomo Spagnoletto en 1588” (Rendina, 2009: ebook).

Francisco Soto de Langa nació hacia 1534 en Langa de Duero, provincia de Soria. Se trasladó a Roma donde cantó en el coro de la Capilla Sixtina desde 1562 hasta su fallecimiento en 1619 a la edad de 85–86 años. Trabajó para el Oratorio de San Felipe Neri desde 1566 con cuyo fundador mantuvo una profunda amistad. Y siendo un castrado, en 1575 fue ordenado sacerdote. Francisco tuvo mucho éxito en Italia como cantor, alabado incluso por Pietro della Valle (1586–1652). Aún se conservan composiciones suyas.

Los castrados españoles dominaban sobre los castrados de otros países incluyendo Italia, como describe Rambotti: “el desorden comienza por los Liberati en 1601 cuando el castrado

Girolamo Rosini Perugini (1581–1644) es admitido en la Capilla Pontificia. Con este episodio se abre el camino para la utilización de los castrados italianos que reemplazarán gradualmente a los españoles (Rambotti, 2008: 21–22). Y Arteaga asegura que

Flamencos y franceses fueron buscados de las cortes italianas, pero también los españoles, y gran reputación consiguieron estos con los Papas y gran autoridad tuvieron en la Capilla Pontificia, los sopranos de la cual en tiempos de Girolamo Rosini Perugini todos eran españoles, según cuenta el italiano Andrea Bolsena en las observaciones para afinar el canto en la Capilla Pontificia. (Arteaga, 1783: 161).

Se estima que más de 4.000 niños fueron castrados anualmente al servicio de este arte. Muchos provenientes de familias pobres con la esperanza en el éxito del niño pudiese sacarlos de su situación como es el caso de Giusto Fernando Teducci, llamado Il Senesino (c. 1756–1790). También existen registros de jóvenes que voluntariamente solicitaron la operación para preservar sus voces como Gaetano Majorano, llamado Caffarelli (1710–1783).

En Timoteo 2:11–12 se puede leer: “La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. Porque no permito a la mujer enseñar, ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio”. Asimismo, en Corintios 14:34–35: “vuestras mujeres callen en las congregaciones; porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice. Y si quieren aprender algo, pregunten en casa a sus maridos; porque es indecoroso que una mujer hable en la congregación”. A consecuencia de estos pasajes de la Biblia, con el Papa Sixto V (1521–1590), puesto que mantuvo entre 1585 y 1590, encontramos:

El uso de sopranos masculinos conocidos como *musici* ya era común en la Iglesia en 1588, cuando el Papa Sixtus V expulsó a las mujeres de los escenarios en los Estados Papales; la prohibición, levantada en 1590, fue reimpuesta por Inocente XI en 1676 y persistió con interrupciones hasta comienzos del siglo XVIII. (Senelick, 2000: 193)

En 1562 los castrados españoles comienzan a llegar a Italia (parcialmente territorio español) y son contratados por el Papa para interpretar música en la Capilla Sixtina. Desde 1588 la iglesia prohíbe a las mujeres tanto hablar como cantar en las iglesias y en las escenas. “En 1637 [...] la ópera *L'Andromeda* se estrenaba en el primer teatro de ópera inaugurado en Italia. Por primera vez en la historia, cualquier persona capaz de pagar el precio de la entrada podía presenciar el espectáculo” (Menéndez Torrellas, 2013: 33). Con la comercialización de este reciente género a comienzos del siglo XVII, los empresarios abaratan costes reduciendo las orquestas, coros y números de ballet, siendo los castrados quienes, con sus acrobacias vocales, atraen al público. Hasta mediados del siglo XVII los castrados españoles dominan el arte del canto y es sólo en este momento que los castrados italianos comienzan a sustituir a los españoles, con lo que resulta lógico deducir que son los castrados españoles quienes establecen la escuela vocal italiana.

En el transcurso de esta investigación he realizado varias genealogías desde y hasta las personas mencionadas y otras importantes personalidades de la época. Siendo un trabajo arduo y estimulante al ir apareciendo multitud de músicos. Como ejemplos: Francesco Durante (1684–1755) considerado el fundador de la escuela napolitana fue alumno de Bernardo Pasquini (1637–1710) que a su vez estudió con el castrado Loreto Vittori (1604–1670) que fue alumno de Francisco Soto de Langa (1534–1619), el primer castrado en ser admitido en la Capilla Sixtina. Uno de los alumnos de Francesco Durante (1684–1755) fue Fedele Fenaroli (1730–1818). Fenaroli tuvo entre sus alumnos por una parte a Francesco Ruggi (1767–1845) que fue preceptor de Vincenzo Bellini (1801–1835); y por otra parte a Vincenzo Lavigna (1776–1836), maestro de Giuseppe Verdi (1813–1901).

Desde otro de los grandes castrados, Giuseppe Santarelli (1710–1790) encontramos entre sus discípulos al pianista y compositor Muzio Clementi (1752–1832) que cantó en su infancia en el coro papal y a su alumno Carl Czerny (1791–1857) que al igual que su maestro fue niño cantor en la Capilla Sixtina y teniendo como discípulo al gran Franz Liszt (1811–1886).

El gran descubrimiento en estas genealogías se encuentra en los castrados repartidos por todos los ámbitos musicales. Todos ellos fueron maestros de grandes músicos, no sólo cantantes sino también directores de orquesta, pianistas, compositores, etc. Tuvieron gran influencia en la música y los músicos desde el siglo XVI hasta mediados del siglo XIX. Sus conocimientos se extienden hasta el siglo XX. Como ejemplo una cantante fallecida, pero de todos conocida: María Callas (1923–1977), alumna de la gran Elvira de Hidalgo (1892–1980) que fue pupila del tenor español Melchor Vidal. Desgraciadamente no existe mucha información respecto a este último, pero si se sabe que cantó junto a Isabel Colbrand (1785–1845), esposa de Gioacchino Rossini (1792–1868). Se dice de este tenor ser el continuador de la técnica de Manuel García.

María Callas es el ejemplo más reciente y próximo a Pauline Viardot-García (1821–1910). Una considerada soprano, la otra mezzo. Ambas interpretaron papeles similares. Ambas poseían un registro vocal inmenso que muy pocas mujeres han logrado. Ambas han tenido un entrenamiento vocal similar, si bien el de Pauline probablemente resultó más duro. Se ha llegado a decir de María que ella misma destruyó su voz al interpretar papeles tan dispares como *Lohengrin* de Richard Wagner (1813–1883) e *I Puritani* de Vincenzo Bellini (1801–1835) en un muy corto plazo de tiempo. Ahora sabemos que fueron otras cuestiones las que provocaron su deterioro. Pauline al igual que María interpretó a Wagner y a Bellini en un corto plazo de tiempo sin ninguna dificultad. Es decir, el entrenamiento vocal sistematizado de Manuel García proveniente del trabajo mecánico diario de los castrados es lo que permite generar estas grandes voces capaces de las mayores proezas vocales.

Hemos de averiguar por tanto en qué consiste esta práctica utilizada por los castrados y si es realmente la base de los escritos de Manuel García. Sabemos que su formación era extremadamente rigurosa: una hora de estudio de pasajes difíciles e incómodos, una hora practicando trinos, una hora de pasajes con ornamentación, una hora cantando los ejercicios en presencia de un preceptor frente a un espejo para evitar movimientos faciales

innecesarios y una hora más de estudio de literatura; todo esto antes del almuerzo. Además de otros estudios de teoría, contrapunto y composición.

Debido a los altos costes en impresión de textos, resulta complejo encontrar escritos de la época de los primeros castrados. Entre los primeros tratados sobre técnica vocal se encuentran Conforti de 1592, Carissimi de 1692 y Mancini de 1777 por poner unos ejemplos. No todos contienen ejercicios vocales técnicos escritos y las explicaciones son exiguas, pero entre los tratados que los incluyen, todos comparten elementos en común: notas largas, giros, trinos, escalas, etc. Las llamadas notas largas o sostenidas se utilizan tanto en instrumentos de viento como en instrumentos de cuerda. En el caso de las voces existen dichas notas de larga duración, aunque no siempre se menciona, como ‘*messa di voce*’ – cantar un sonido de larga duración comenzando en la dinámica más débil haciéndola crecer en fuerza para regresar a la dinámica de partida. En los instrumentos de cuerda se utilizan las notas de mayor duración como un trabajo del arco para conseguir una igualdad en la producción del sonido. En los instrumentos de viento y en la voz tiene la misma correspondencia con el aire y el apoyo. Los intervalos (distancia entre dos sonidos), que dependiendo de su extensión podemos llamar saltos, también contienen una dificultad técnica en todos los instrumentos. Las escalas y los arpeggios (sucesión de notas consecutivas y alternas, en sentido ascendente y/o descendente) tienen usos diferentes en distintos instrumentos siendo algunos de ellos: entonación y coordinación. En la voz, el uso de escalas y arpeggios incluye un trabajo en flexibilidad y extensión del registro. Existen distintas escalas con multitud de variaciones de objetivos similares a los anteriores, aunque de mayor complejidad, pero en los ejercicios vocales actuales la variedad de escalas es mínima. Algo similar se puede decir del ataque sobre una sola nota, muy utilizado en el barroco por clavicinistas como Domenico Scarlatti (1685–1757) o Antonio Soler (1729–1783). En la voz resulta particularmente complicado atacar una misma nota consecutivamente evitando forzar las cuerdas vocales. Los giros (sucesión de notas próximas entre sí en combinación múltiple) en los instrumentos de cuerda suponen un reto

digital y de manejo de arco además de coordinación, con un objetivo similar aplicado a la voz, siendo algunos de ellos de gran dificultad técnica. Igualmente, los trinos (sucesión rápida de dos sonidos a distancia de tono o semitono) son particularmente difíciles de ejecutar con la voz sin agotar el instrumento y utilizando el aire apropiadamente. Los cromatismos (sucesión de notas a distancia de semitono) debido a su vecinidad interválica suponen también un reto técnico que necesita un trabajo diario y correcto para su apropiada ejecución.

Pauline Viardot escribió *Una hora de estudio*, un libro con ejercicios vocales, cuyo epígrafe ya conlleva implícito algún tipo de trabajo mecánico diario; y conociendo el tipo de trabajo de sus antecedentes castrados (recordemos que tenían cinco horas de trabajo –en su mayoría vocal– antes del almuerzo) podemos asumir que dichos ejercicios no eran completamente su invención (acaso fueron personalizados), sino que se refieren a una práctica que ella consideraba necesaria para el desarrollo vocal, y más concretamente el suyo propio. Manuel Patricio García (1805–1906), hijo varón de Manuel García, también dejó por escrito multitud de información útil, no sólo en técnica vocal, sino también sobre la fisiología de la voz, ambos con resonancias paternas. Los textos de Manuel García son una compilación, clasificación, sistematización y explicación completa de todos los problemas técnico-vocales y las herramientas necesarias para la superación de dichas dificultades, pero con explicaciones en extremo breves o sin instrucción alguna; siendo utilizados por toda la familia García con resultados que pudieron ser escuchados en todo el mundo y donde encontramos registros en todas las críticas de sus actuaciones.

La parte mecánica de la voz como un instrumento fue habitual desde los tiempos de los primeros castrados sobreviviendo hasta la mitad del siglo XIX, cuando los profesores ya empezaban a preguntarse donde estaban esos grandes cantantes con fuerza, agilidad, brillantez... La respuesta a esta pregunta constituye el tema principal de otro estudio que podría ser publicado prestamente. Habiendo analizado concienzudamente muchos de estos tratados con ejercicios vocales, y usándolos parcialmente como base –ya

que hay otros elementos como fundamento de estas afirmaciones–, he creado un sistema de ejercicios observando las dificultades técnico-vocales siendo aún imposible afirmar su efectividad; sin embargo sí puedo informar (ya que varios cantantes profesionales están utilizando este sistema en este momento) que los resultados son, cuanto menos, alentadores; de hecho, la totalidad de las personas que emplean estos ejercicios mecánicos diarios (independientemente de sus propios ejercicios de calentamiento vocal) reportan grandes avances.

Para concluir y respondiendo a un profesor que recientemente me cuestionó: ¿qué falta en la técnica vocal actual?, puedo afirmar que el área mecánica en la práctica diaria es lo que se ha extinguido en la educación vocal actual y se puede recuperar. Los castrados la utilizaron y es de todos conocido el resultado, e igualmente se sabe que este tipo de entrenamiento vocal fue el utilizado por los más grandes cantantes durante el periodo conocido como Bel Canto.

Bibliografía

- Arteaga, S. (1783). *Le rivoluzioni del TEATRO MUSICALE ITALIANO dalla sua origine fino al presente*, Bologna: Carlo Trenti.
- Cappelletto, S. (1995). *La voce perduta: vita di Farinelli, evirato cantore*, Torino: E.D.T. Edizioni di Torino.
- Marek, Dan H. (2007). *Singing: the first art*, Plymouth UK: The scarecrow press, inc.
- Marek, Dan H. (2016). *The Voice of Bel Canto*, London: Rowman & Littlefeld.
- Menéndez Torrellas, G. (2013). *Historia de la ópera*, Tres Cantos: Ediciones Akal S.A.
- Mieszkowski, S. (2014). *Resonant Alterities: Sound, Desire and Anxiety in Non-Realist Fiction*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Radomski, J. (2000). *Manuel García (1775–1832): Chronicle of the life of a Bel Canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford UK: Oxford University Press.
- Rambotti, F. (2008). *La musica è una mera opinione e di questa no si può dar certezza veruna*, Perugia: Morlacchi Editore.

- Remondino, P.Ch. (1891). *History of Circumcision from the Earliest Times to the Present: Moral and Physical Reasons for Its Performance*, Philadelphia: BiblioLife.
- Rendina, C. (2009). *La santa casta della Chiesa – I peccati del Vaticano – l'oro del Vaticano*, Roma: Newton Compton editori s.r.l.
- Senelick, L. (2000). *The changing room: sex, drag and theatre*. London: Routledge.
- Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, Canada: University of Toronto Press Incorporated.

Redactor de la Editorial de la UL/Redaktor inicjujący
Witold Szczęsny

Composición tipográfica/Skład i łamanie
AGENT PR

Diseño gráfico de la portada/Projekt okładki
AGENT PR
Beata Chruścicka

Fotografía de la portada/Ilustracja na okładce
despositos.com/alexmillos

Pliego de edición/Ark. wyd. 20,75; Pliego de imprenta/ark. druk. 27,875

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 665 58 63

Títulos publicados en la colección *Manufactura Hispánica Lodziense*
Tytuły, które ukazały się w serii *Manufactura Hispánica Lodziense*

Manufactura Hispánica Lodziense 1

Antonio Pamies Bertrán

Wiaczesław Nowikow

Los modos verbales en español y en polaco

Manufactura Hispánica Lodziense 2

Edición a cargo de Wiaczesław Nowikow

Gramática contrastiva español-polaco

Manufactura Hispánica Lodziense 3

red. Ewa Kobyłecka-Piwońska i Agnieszka Kłosińska-Nachin

edición a cargo de Ewa Kobyłecka-Piwońska y Agnieszka Kłosińska-Nachin

Czytanie między językami. Szkice komparatystyczne z literatury polskiej i hiszpańskojęzycznej

Leer entre lenguas. Acercamiento comparativo entre la literatura hispánica y la polaca

Manufactura Hispánica Lodziense 4

Edición a cargo de Janusz Bień, Beata Brzozowska-Zburzyńska, Antonio M. López González,

Wiaczesław Nowikow

Lingüística hispánica en Polonia: tendencias y direcciones de investigación

Manufactura Hispánica Lodziense 5

Magdalena Szeplińska-Baran, Marek Baran

L'adjectif épithète en français, espagnol et polonais – étude contrastive

Manufactura Hispánica Lodziense 6

red. Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak/edición a cargo de Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak

Rzym a Półwysep Iberyjski. Różnorodność relacji od starożytności po współczesność

Roma y la Península Ibérica. Variedad de relaciones desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad

Manufactura Hispánica Lodziense 7

Maria Judyta Woźniak

W poszukiwaniu harmonii istnienia. Studium porównawcze poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta

Manufactura Hispánica Lodziense 8

Marta Pawlikowska

El gallego y el castellano en contacto: code-switching, convergencias y otros fenómenos de contacto entre lenguas

Manufactura Hispánica Lodziense 9

Witold Sobczak

Las formas verbales con vector de posterioridad en el español peninsular y en su variedad mexicana

Manufactura Hispánica Lodziense 10

Edición a cargo de Wiaczesław Nowikow, Antonio M. López González, Marta Pawlikowska, Marek Baran, Witold Sobczak

Lingüística hispánica teórica y aplicada: Estudios léxico-gramaticales, didácticos y traductológicos