

CUADERNOS DE ALEPH

Revista de literatura hispánica

∞ 1 ∞

2006



Asociación de
de Jóvenes Investigadores
de la Literatura Hispánica

Esta revista ha sido publicada con la colaboración de:

VNIVERSITAT D VALÈNCIA

Delegació d'Estudiants

Centre d'Assessorament i

Dinamització dels Estudiants **CADE**

Directora Beatriz Ferrús Antón

Secretario Alejandro García Reidy

Redactores Anna Chover Lafarga, José María Martínez Simón, Ana Roig Hernández,
Eva Soler Sasera

Comité científico Alan Deyermond, Françoise Etiénnre, Juan Manuel García Ramos,
Anthony John Lappin, Juan Carlos Mercado, José María Pozuelo
Yvancos, Luis Sánchez Laílla, Germán Vega García-Luengos,
Edwin Williamson

ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica)

Departamento de Filología Española

Avda. Blasco Ibáñez 32

46010 Valencia (España)

asociacionaleph@terra.es / cuadernosdealeph@yahoo.es

© De los autores, 2006

© De ALEPH (Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura
Hispánica), 2006

ISSN:

Depósito legal:

Impresión:

SUMARIO

Presentación / Presentació	7
ISABEL CLÚA GINÉS: Sangre, sudor y lágrimas. La carne sufriente en la tradición occidental: de la miseria del hombre a la Nueva Carne	12
ALEJANDRA AVENTÍN FONTANA: Ana Istaru: trovar la patria íntima bajo el hechizo de Eros	25
M ^a JOSÉ BERTOMEU MASIÁ: Cervantes y la literatura española en <i>Lo Zibaldone</i> de Giacomo Leopardi	35
JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA: Apuntes para una semiología del Caos	47
ANNA CHOVER LAFARGA: <i>Casa de juegos</i> : el erotismo como ética de la subversión	59
VIRGINIA GEIJO SANTA CRUZ: El gótico al sol: <i>Jardín</i> , de Dulce María Loynaz	73
CATALINA QUESADA GÓMEZ: Inventado Mágina: la construcción de un territorio mítico en <i>El jinete polaco</i>	87
BEGOÑA REGUEIRO: El romanticismo británico y el español: elementos de confluencia	101
M ^a CARMEN SOLANAS JIMÉNEZ: El tópico petrarquista del sueño en <i>La vida es sueño</i> de Calderón de la Barca	111
JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA: “La forma de la mano” de Salvador Elizondo, o la crónica de un extravío	121

DEBORA VACCARI: Una posible puesta en escena de la primera jornada de la <i>Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripjo</i> y de la subida de Astolfo al monte de la luna	137
ZAIDA VILA CARNEIRO: El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana	151

Presentación

Hace ahora casi cinco años un grupo de estudiantes de doctorado de la Universidad de Valencia se reunía con la intención de fundar una asociación de jóvenes investigadores de la literatura hispánica. El que entonces era un modesto proyecto de incierto futuro ha dado como resultado la *Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, que cuenta en la actualidad con más de ciento treinta socios de diferentes nacionalidades y continentes, que ha organizado tres congresos internacionales y editado ya dos volúmenes de actas, y que, ante todo, se ha convertido en un espacio de diálogo y de debate plural, de encuentro y de intercambio, a modo de aleph borgiano, cuya multiplicidad quisimos en su momento simbolizar al elegir este nombre para nuestra asociación: «Cada cosa era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo» (Jorge Luis Borges: «El Aleph»).

La revista *Cuadernos de Aleph*, cuyo primer número presentamos aquí, es un paso más en el itinerario de nuestra asociación para seguir creciendo y difundiendo los estudios de calidad que actualmente realizan jóvenes investigadores de universidades de todo el mundo, y para crear nuevas redes de intercambio, encuentros entre textos, entre líneas de trabajo y también entre personas. Por eso, este primer número nace con la vocación de pluralidad que siempre ha caracterizado a ALEPH y presenta una miscelánea de temas diversos.

Los trabajos de Débora Vaccari («Una posible puesta en escena de la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogrijo y de la subida de Astolfo al monte de la luna*») y de María del Carmen Solanas Jiménez («El tópico petrarquista del sueño en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca») están dedicados a la escena clásica española, mientras que los textos de María José Bertomeu Masià («Cervantes y la literatura española en *Lo Zibaldone* de Giacomo Leopardi»), Begoña Regueiro («El romanticismo británico y el español: elementos de confluencia») o Zaida Vila Carneiro («El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana») realizan diferentes incursiones por la literatura comparada. Asimismo, los ensayos de Isabel Clúa Ginés («Sangre, sudor y lágrimas. La carne sufriente en la tradición occidental: de la miseria del hombre a la Nueva Carne») y de José Antonio Calzón García («Apuntes para una semiología del caos») revisan algunos de los últimos enfoques en teoría de la literatura. Por otro lado, Alejandra Aventín Fontana («Ana Istaru: trovar la patria íntima bajo el hechizo de Eros»), Anna Chover Lafarga («*Casa de juegos*: el erotismo como ética de la subversión»), Virginia Geijo Santa Cruz («El gótico al sol: *Jardín*, de Dulce María Loynaz») y Juan Ramón Vélez García («‘La forma de la mano’ de Salvador Elizondo, o la crónica de

un extraño») piensan la literatura latinoamericana en distintas épocas y con diferentes acentos. Catalina Quesada Gómez («Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*») completa este panorama con un trabajo sobre literatura española del siglo XX. Temas dispares, pero complementarios, que se iluminan los unos a los otros: «—¿El Aleph? —repetí, —Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (Jorge Luis Borges, «El Aleph»).

Desde estas páginas la dirección de *Cuadernos de ALEPH* desea dar las gracias a todos los autores que han contribuido con sus trabajos a que este proyecto vea la luz, a la doctora Isabel Clúa que ha colaborado como firma invitada en este número, a todos los miembros de nuestro comité científico, que de manera generosa se prestaron a apoyarnos y a guiarnos con su experiencia, al Dr Alan Deyermond, primer socio de honor de ALEPH, maestro y amigo de nuestra asociación, y, muy especialmente, a Alejandro García Reidy, secretario de nuestra revista, sin cuyo trabajo minucioso y constante no la tendríais hoy entre vuestras manos. También debemos agradecer al CADE de la de la Universitat de València la subvención económica concedida para los trabajos de edición de esta revista.

Ahora ya sólo nos queda invitaros a leer y a participar con vuestros trabajos en el segundo número de estos *Cuadernos*, una revista pensada como cauce de difusión de trabajos no sólo para los socios de ALEPH y otros jóvenes investigadores, sino también para el conjunto de quienes nos dedicamos al estudio de la literatura hispánica en alguna de sus múltiples facetas.

Presentació

Fa ara gairebé cinc anys, un grup d'estudiants de doctorat de la Universitat de València es va reunir amb la intenció de fundar una associació de joves investigadors de literatura hispànica. Aquell modest projecte, d'incert futur, ha donat com a resultat la *Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica*, que compta actualment amb més de tres-cents socis de diferents nacionalitats i continents, amb l'organització de tres congressos internacionals i amb l'edició de dos volums d'actes. Però per damunt de tot, l'associació s'ha convertit en espai de diàleg i de debat, d'encontre i d'intercanvi, a mode d'aleph borgià, símbol de la pluralitat: «Cada cosa era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo» (Jorge Luis Borges: «El Aleph»).

La revista *Cuadernos de Aleph*, i ací en presentem el primer número, és un pas més en l'itinerari de la nostra associació, que tracta de seguir creixent, creant xarxes d'intercanvi, trobades entre textos, entre línies de treball i també entre persones. Per aquesta raó, aquest primer número naix amb la vocació de pluralitat que sempre ha caracteritzat a ALEPH i presenta una miscel·lània de temes diversos.

Els treballs de Débora Vaccari («Una posible puesta en escena de la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogrijo y de la subida de Astolfo al monte de la luna*») i de María del Carmen Solanas Jiménez («El tópico petrarquista del sueño en *La vida es Sueño del Calderón de la Barca*») estan dedicats a l'escena clàssica espanyola. Els textos de María José Bertomeu Masià («Cervantes y la literatura española en *Lo Zibaldone* de Giacomo Leopardi»), Begoña Regueiro («El romanticismo británico y el español: elementos de confluencia») o Zaida Vila Carneiro («El agua en la canción de amor catalana, castellana, gallego-portuguesa e italiana») realitzen diferents itineraris per la literatura comparada. Així mateix, els assajos d'Isabel Clúa Ginés («Sangre, sudor y lágrimas. La carne sufriente en la tradición occidental: de la miseria del hombre a la Nueva Carne») i de José Antonio Calzón García («Apuntes para una semiología del caos») revisen alguns dels últims enfocaments en teoria de la literatura. També cal mencionar els textos d'Alejandra Aventín Fontana («Ana Istaru: trovar la patria íntima bajo el hechizo de Eros»), Anna Chover Lafarga («*Casa de juegos*: el erotismo como ética de la subversión»), Virginia Geijo Santa Cruz («El gótico al sol: *Jardín*, de Dulce María Loynaz») i Juan Ramón Vélez García («La forma de la mano' de Salvador Elizondo, o la crónica de un extraño») tots ells posant l'accent (plural) en la literatura llatinoamericana de diferents èpoques. Completa aquest panorama amb un treball de literatura espanyola del segle XX Catalina Quesada Gómez amb «Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*». Temes d'enfocs diferents i a vegades potser dis-

pars, però complementaris, que s'il·luminen els uns als altres: «—¿El Aleph? — repetí, —Sí, el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos» (Jorge Luis Borges, «El Aleph»).

Des d'ací, la direcció de *Cuadernos de ALEPH* vol donar les gràcies a tots els autors i autores que han contribuït amb els seus treballs a fer possible aquest projecte, començant per la doctora Isabel Clúa, que ha col·laborat com a firma convidada, i continuant per tots els membres del nostre comitè científic, que de manera generosa es van prestar a donar-nos suport i a guiar-nos amb la seva experiència. També un agraïment per al Dr. Alan Deyermond, soci d'honor d'ALEPH, mestre i amic de la nostra associació, i, molt especialment, a Alejandro García Reidy, secretari d'aquesta revista, pel seu treball minuciós i constant. Finalment, hem d'agrair al CADE de la Universitat de València la subvenció econòmica concedida per als treballs d'edició.

Ara ja només ens queda convidar-vos a llegir i a participar amb els vostres treballs al segon número d'aquests *Cuadernos*.

SANGRE, SUDOR Y LÁGRIMAS

LA CARNE SUFRIENTE EN LA TRADICIÓN OCCIDENTAL: DE LA MISERIA DEL HOMBRE A LA NUEVA CARNE

ISABEL CLÚA GINÉS

Grupo investigador Cos i textualitat
Universitat Autònoma de Barcelona

En 1983, Max Renn, protagonista de la película *Videodrome*, de David Cronenberg, pronunciaba una frase que había de hacer fortuna entre los seguidores de lo fantástico y, particularmente, entre sus estudiosos: «Long live to the New Flesh!». El concepto de Nueva Carne, al margen de la referencia a la propia película, vino a designar un conjunto de manifestaciones artísticas diversas —en el campo de la literatura, el cine, el cómic, etc.— situadas mayoritariamente en el ámbito de la cultura popular, cuyo denominador común era la especulación sobre la carne como materia inquietante: carne modificable, manipulable, capaz de toda hibridación, carne sufriente y carne renovada.

Es difícil definir la Nueva Carne, pues no es un movimiento ni escuela estética, ni tiene un carácter programático compartido; es más bien una nueva tendencia cultural, nacida de aportaciones independientes cuyo rasgo común más destacado es el trabajo con la noción de lo monstruoso, que deja de ser algo ajeno para estar encarnado en el propio yo, o lo que es lo mismo, que deja de ser exterior para ser interior. Como señala Pilar Pedraza: «Los lugares del monstruo ya no son las tinieblas, el subterráneo o el espacio exterior, sino el propio cuerpo, ese apéndice siniestro, a la vez conocido y desconocido, que envejece, incuba tumores en silencio, reclama drogas, propaga virus y traiciona al alma negándose a continuar vivo indefinidamente».¹

En términos generales, los estudios sobre la Nueva Carne se han fijado en el primer término del sintagma, es decir, en la configuración de esa novedad, y se ha enfatizado en la hibridación de lo orgánico y lo inorgánico y la creación de un cuerpo tecnológico como las notas más destacadas de la tendencia. Semejante consideración exhibe una escasa sagacidad por parte de quienes la sostienen pues el deseo desgarrado de una nueva carne no es sino el reverso de un rechazo de la vieja carne, sufriente, incontrolable, inestable y traidora.

¹ PEDRAZA, Pilar, «Teratología y nueva carne» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002, p. 35.

Es cierto que no todos los autores que se incluyen en la Nueva Carne exhiben el esplendor de la vieja carne con la misma potencia. De entre todos los partícipes en el movimiento, es quizás la obra de Clive Barker la que mejor muestra la condición necesaria de la «vieja carne» dentro de la Nueva Carne. Frente a los delirios tecnológicos, las hibridaciones imposibles, la presencia de la virtualidad que caracteriza obras como las de Cronenberg o Giger, Barker es el más orgánico de todos sus cultivadores. Más que de biopuertos, prótesis metálicas, o implantes electrónicos, el universo de Barker está sembrado de carne rebelde, carne putrescente y carne sufriente, que es dejada atrás, entre terribles dolores físicos, para abrirse camino hacia otra existencia. Observar cómo se articula el tratamiento de la carne sufriente en la Nueva Carne en general, y en Barker en particular, es la idea que quisiera desarrollar en las páginas siguientes, tratando de establecer, además algunos precedentes —un tanto insólitos— de ese horror generado por el propio cuerpo que alimenta a la Nueva Carne.

Como dice Antonio José Navarro, tras la Nueva Carne se esconden viejos miedos y esa idea de la carne como materia decadente, como limitación que hay que superar, no puede ser más antigua a pesar de que se invista de rasgos post-modernos. Obviamente, se han buscado las raíces de la Nueva Carne y las tradiciones que alimentan a unos textos tan corrosivos; por ejemplo, Jesús Palacios, en el capítulo «Nueva carne/vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne», dentro del único monográfico en español dedicado a esta tendencia (Navarro 2002) muestra la relación del movimiento con el gore, el cyberpunk y la new wave, pero también con la literatura gótica, los mitos sobre metamorfosis, la ciencia ficción o los proyectos radicales de artificialización de la vida. La arqueología que traza Palacios es totalmente pertinente e incluye nombres que van desde Mary Shelley hasta William Burroughs, pasando por el libertino Vivant Denon, el decadente Huysmans, Lovecraft, Kafka, Matheson y una infinidad de nombres cuyas obras, sin duda, corroen la noción de sujeto racional moderno, cuya destrucción es al fin y al cabo lo que subyace tras la Nueva Carne.

El denominador común de todos esos antecedentes es que forman parte de la modernidad (y la post-modernidad), y precisamente la modernidad nace en el mismo momento en que aparece la noción de sujeto, esto es, de un ser cuyo cuerpo es animado por un alma y un espíritu racional. Es Descartes, y no otros, quien disecciona el ser con esa precisión en el *Discurso del método*, si bien es cierto que otros muchos textos de la tradición occidental suscriben esta idea, básicamente, los textos doctrinales cristianos.

Ahora bien, la tradición cristiana, uno de los grandes discursos normativos sobre el ser y el cuerpo, es amplia y, sobre todo, contradictoria. El olvido del cuerpo es un síntoma moderno; los textos anteriores, y particularmente los doctrinales, que

ensalzan el alma no olvidan, ni mucho menos, la carne. Muy al contrario, lo orgánico ocupa un lugar primordial; la idea de una naturaleza inhumana que castiga al hombre con una carne caduca y un cuerpo que es fuente de dolor son ideas que permean, de hecho, toda la tradición cristiana, y en especial en determinados géneros doctrinales, como es el caso de los tratados de miseria. En cualquier caso, tampoco hace falta bajar a las catacumbas de la patrística para darse cuenta de que la carne, en el cristianismo, puede ser débil, corrupta, inmunda... pero esencial. Basta recordar que en el propio Credo, cuya condición de principio ideológico es indudable, plantea la resurrección de la carne como dogma. Si se me permite cierta actitud herética, ¿no es lo mismo que creen los creadores de Videodrome?² Tal y como se nos cuenta en la película, uno de los creadores del Videodrome concibió su emisión como una parte de la evolución del hombre hacia un ser tecnológico superior y por eso no tuvo miedo de dejar que su cuerpo —obsoleto, como diría Stelarc— muriera para disfrutar de esa otra vida. Esa misma idea, dejar atrás un cuerpo decadente para resucitar a una nueva carne, situada en el más allá de la pantalla, es la que transmite Nikki a Max Renn al final de la película: «To become the new flesh you have to kill the old flesh. Don't be afraid to let your body die».

Obviamente, lo que en los textos piadosos se salva vía teológica, en los textos de la Nueva Carne se salva vía tecnológica —con todas las diferencias que eso implica—, pero el doloroso proceso de abandonar un cuerpo lleno de carencias, generador de frustraciones, rebelde e indisciplinado para confiarse a la esperanza de una carne nueva, de otra existencia plena, es una de las líneas de fuerza de ambos discursos, de la Nueva Carne por un lado y de la doctrina cristiana, por otro, y en particular de un género que sitúa esta idea en su mismo centro: los tratados de miseria o los desprecios del mundo (*contemptu mundi*). No hay que engañarse, la tradición de miseria del hombre que empieza a surgir entre los siglos XI y XII tampoco es ninguna novedad en cuanto a la materia que trata; su peculiaridad radica en el modo en que la trata, mediante una seria bien trabada, con lugares comunes claramente marcados; y, sobre todo, por la fijación en el cuerpo como lugar del horror: con un propósito doctrinal, es cierto —la humillación como forma de prevención ante el pecado—, pero ese propósito no logra encubrir una mirada sobre el cuerpo,

² Videodrome es una señal televisiva que, de algún modo, invade los cuerpos de los televidentes, como le ocurrirá a Max Renn, quien desarrollará una adicción a la señal de Videodrome llegando a somatizarla y convirtiéndose él mismo en una suerte de aparato receptor en el que puede introducir las cintas de video gracias a la «boca» que surge en su vientre. Esa transformación no sólo supone la destrucción de su cuerpo, en la medida en que desarrolla un cáncer, sino que también sumergen a Renn en una especie de realidad alternativa. De ahí que, finalmente, el único camino sea abandonar su cuerpo para entrar en el otro lado de la televisión, en el mundo de Videodrome, con una Nueva Carne.

entendido como realidad abyecta, que no es capaz de sustraerse de la fascinación por el organismo sufriente, supurante, putrescente, enfermo, en tránsito. De hecho, ese cultivo de las imágenes de lo abyecto, dignas de la Nueva Carne, deberían hacernos pensar en lo artificioso del concepto de sujeto cartesiano. Ese ser de identidad fija, único, entero, monolítico, nada tiene que ver con el ser que se nos describe en estos tratados, un ser disgregado, en todos los sentidos, cuyo cuerpo condena al alma y cuya alma no puede sustraerse del cuerpo que la materializa.

La aparición de los tratados de miseria del hombre y de desprecio del mundo como género determinado resulta verdaderamente curiosa. Si bien muchos de los tópicos que utilizarán en sus opúsculos son de origen veterotestamentario o pagano, la emergencia del género se debe exclusivamente al papa Inocencio III y su publicación del tratado *De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae*. No puedo resistirme a explicar la historia de este texto que instituye, por sí mismo, todo el género: se trata de una obra parcial, o mejor dicho, la primera parte de un díptico inconcluso en el que el tratado de miseria debía complementarse con un tratado sobre la dignidad, como el propio autor hace constar en el prólogo.³ Esa parte sobre la dignidad que nunca llegó a existir es, a mi juicio, un factor esencial en la construcción del tratado de miseria. La concepción de un díptico sobre estas materias permite al autor separarlas nítidamente, hecho que repercute directamente en la radicalidad del texto de miseria: no hay un solo lugar en el *De contemptu mundi* en el que la nobleza, la dignidad, la bondad siquiera del hombre o del alma humana se transparenten.

Desde estos parámetros generales, y atendiendo a la eficacia literaria del autor, no resulta extraño comprobar cómo la obra arranca, *in media res*, con la lamentación por haber nacido, construyendo un mosaico de citas bíblicas que sólo cesan para que el autor exponga de manera concisa, pero no menos sobrecogedora, la situación del hombre desde el momento de su concepción.⁴ Como recordará en el siguiente epígrafe, el hombre fue formado de la más vil materia —la tierra— pero, no sólo eso, el hombre nace del sucio esperma, concebido en el ardor de la carne y el hedor de la lujuria y nace con trabajo, dolor y temor:

³ La idea está desarrollada en el artículo de Bultot «Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1961), pp. 441-456.

⁴ El tratado se organiza en tres partes, que recorren los tres momentos de la vida del hombre: el nacimiento (ingreso), la vida en la tierra (progreso) y muerte (egreso). Sobre la organización y los elementos más destacados del texto, véase CLÚA, Isabel, «Prius mortem sentientes quam vitam scientes. *De contemptu mundi*, de Inocencio III y la tradición *de miseria hominis*», en *Ínsula* 674 (2003); pp. 3-6.

Formatus est homo de pulvere, de luto, de cinere: quodque vilis est, de spurcissimo spermate: conceptus in pruritu carnis, in fervore libidinis, in fetore luxuriae: quodque deterius est, in labe peccati: natus ad laborem, dolorem, timorem: quodque miserius est, ad mortem. (*DC*, I, i)⁵

El fragmento es muy significativo en tanto que muestra la miseria como un hecho ineludible, prácticamente fisiológico, pues va aparejada a la carne, a la que se referirá más tarde como «tirana» y como «ley de los miembros», sin la cual no nacemos y sin la cual no morimos (*DC*, I, iv). Nada somos sin la carne y ésta es la que corrompe al alma desde la misma concepción del niño, de modo que el hedor de la carne y la lujuria impregnan de pecado las tres potencias del alma.⁶

El papel central de la carne —y, por extensión, de todo lo orgánico— en la miseria del hombre será axial en el primer libro del *De contemptu mundi*; así, tras exponer la inmundicia de la concepción, el autor desgranará la vileza del embarazo —por la cual el niño se nutre del fluido menstrual, descrito casi como veneno para el resto de seres vivientes— y la imbecilidad y la desnudez del niño, enlazándola con una breve reflexión sobre la fugacidad de la vida que desemboca en una sorprendente y exacta descripción de las miserias de la vejez, culminada por la célebre evocación del *vanitas vanitatum*. Como ya he dicho, las ideas no son originales; no hay ni una sola línea en el tratado que pueda leerse sin acudir a otras referencias; ahora bien, la plasmación de esas ideas adquiere una plasticidad perversa que resulta totalmente nueva.

Por ejemplo, la idea del hombre como la más vil de las criaturas tiene antecedentes plinianos y la imagen del hombre como *flens animal* es, de hecho, un *topos* recurrente para hablar de la indefensión del hombre en su niñez: inclinado al llanto, débil y pusilánime, el niño se parece a las bestias, con la excepción de que éstas al menos pueden andar, mientras que el hombre no puede siquiera valerse por sí mismo. Pero Inocencio no lo deja ahí; para enfatizar esa imagen, su parafernalia verbal se retuerce aún más sobre sí misma y nos compara con los árboles para concluir que somos una abyección de la naturaleza, una suerte de árboles invertidos pues en lugar de producir flores y frutos generamos piojos, orina y hedor.

⁵ Cito la edición de la *Patrologia Latina* de Milner: Lotharius Cardinalis, *De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae*, PL 195, 701-746.

⁶ Esa misma idea, la centralidad de la carne en la existencia humana como fuente de pecado y condenación, es muy similar a la que aparece en otro de los *contemptu mundi* más conocidos, las *Meditationes piissimae* de Bernardo de Claraval. Los términos en que establece la relación entre alma y cuerpo es similar: «A corpore fugere non possum, nec ipsum a me fugare» (MP, XIII, col. 503), idea que manifiesta tanto la ineludibilidad del cuerpo como el malestar que produce.

O vilis conditionis humanae indignitas, o indigna vilitatis humanae conditio!
Herbas et arbores investiga. Illae de se producent flores et frondes, et fructus: et
heu tu de lendes et pediculos et lumbricos. Illae de se fundent oleum, vinum et
balsamum, et tu de sputum, urinam et stercus: illae de se spirant suavitatem odo-
ris, et tu de te reddis abominationem fetoris. (DC, I, ix)

De esta gráfica presentación se deduce que la abyección de la naturaleza, lo teratológico, lo monstruoso somos nosotros mismos. Y quien haya leído y seguido a Clive Barker sabrá que su narrativa es, declaradamente, un desarrollo de esa misma deducción. Barker, hablando de su propia obra y sus metas como narrador, llega a decir que no le interesa en absoluto el horror tradicional basado en la irrupción del monstruo, su destrucción y la vuelta a la normalidad, porque «no creo que esto sea válido para el mundo. No podemos destruir al monstruo porque el monstruo somos nosotros». ⁷ Barker, como Inocencio —salvando todas las distancias—, fijará esa anomalía en la propia naturaleza orgánica del hombre: del mismo modo que Inocencio describe el carácter abyecto del cuerpo humano fijándose en los fluidos y las emanaciones —naturales— del propio cuerpo, la obra de Barker está atravesada por cuerpos putrescentes, enfermos, más terroríficos que las supuestas fuentes de terror.

Un caso muy claro de ese desplazamiento del horror es el relato «La vida de la muerte», ⁸ que confronta a un asesino en serie de tendencias necrófilas —el supuesto monstruo— con una inocente y lánguida treintañera, que acaba de sufrir una histerectomía a causa de un cáncer de útero. Si bien es él, Kavanagh, el que habla de la muerte y cree que es su portador, es Elaine y su cuerpo permeable a la enfermedad el que resulta ser monstruoso. Bien es cierto que como es propio de la narrativa de terror nos hallamos ante la irrupción de lo insólito y en este caso, la pestilencia que acabará Elaine contagiando a Kavanagh proviene de unas criptas que ella visita y que después descubrirá infectadas por una vieja epidemia. Pero no nos engañemos, con cripta o sin ella, es evidente que Elaine encarna la muerte y que la peste que contrae en la cripta es, a la vez, una redundancia y una paradoja: redundancia porque es enfermedad y corrupción de un cuerpo que ya está en ese proceso, y paradoja porque Elaine es la única afectada que no desarrolla esa corrupción sino que la transmite. De hecho, es su entrada en la cripta la que reanima, por decirlo de algún modo, a los cadáveres y despierta la enfermedad:

⁷ NAVARRO, Antonio José, «Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker» en NAVARRO, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002, p. 228.

⁸ BARKER, Clive, «La vida en la muerte», en *Sangre (2)*, Barcelona: Martínez Roca, 1993, pp. 87-118.

Todavía quedaba a la vista gran parte de aquellas carnes. Al sellar la cripta habían aislado el aire, con lo que sus ocupantes habían permanecido intactos. Al violarse el secreto de esta cámara, el calor de la descomposición se había avivado, y los tejidos reiniciaron el proceso de putrefacción. Por todas partes observó su acción: hinchazones, supuraciones, ampollas, pústulas. (*Sangre* 2, 101)

La condición abyecta del cuerpo de Elaine es reforzada por el paralelismo que el texto traza entre ella y uno de los cadáveres:

No podía hacer otra cosa que mirar, aunque su fascinación robaba a los muertos la privacidad. Tenía tantas cosas que ver y recordar. Ya no volvería a ser la misma después de haber presenciado estas escenas. Un cadáver, medio oculto, debajo de otro, le llamó especialmente la atención: era una mujer cuyo largo cabello castaño fluía del cráneo de forma tan copiosa que Elaine sintió envidia. Se acercó un poco para verlo mejor y, venciendo los vestigios del último remilgo, cogió el cuerpo que se encontraba encima de la mujer y lo apartó. La carne del cadáver resultó grasosa al tacto, y le manchó las manos, pero Elaine no se angustió. El cadáver descubierto yacía con las piernas abiertas [...] La herida que la había matado le había manchado de sangre los muslos, y la camisa se le había pegado al abdomen y a las ingles. ¿Habría perdido a un hijo —se preguntó Elaine— o quizá alguna enfermedad le había devorado esa parte? (*Sangre* 2, 101)

Es evidente que la imagen de Elaine y el cadáver es totalmente especular, en la medida en que la posición y los restos de fluidos que presenta la difunta evocan la propia enfermedad de Elaine, el cáncer de útero. De hecho, Barker es muy hábil al unir en la escena dos de las más transitadas figuras de la abyección: el cadáver y el cuerpo femenino. Este cadáver femenino, cuya sexualidad —en el sentido más fisiológico del término— está implicada en su muerte y su corrupción es un espejo de la propia Elaine, que es, por así decirlo, un cadáver en vida o como escribe el Papa Inocencio: *Nil est vita mortalis nisi mors vivens*. Huelga decir que esta idea, la de la vida como antesala de la muerte, la cuna como gemela de la sepultura y la existencia como camino hacia la tumba son lugares comunes más que transitados en los textos piadosos y, en general, en la temática de la tradición occidental.

Lo que particulariza el texto de Barker es el detenimiento en el cuerpo como abyección; recordemos que Kristeva definía lo abyecto como aquello que perturba una identidad o un orden, o como precisa Suárez Briones:

Lo abyecto marca la línea de demarcación entre lo humano y lo no humano, entre el sujeto completo y el sujeto parcial, lo que todavía no es o ya no es sujeto. Abjectar nos pone a salvo del no ser (humanos). Lo abyectado, lo arrojado de sí

es lo monstruoso, lo impuro, lo vergonzoso, eso que el sujeto racional no puede y no debe ser.⁹

La identificación entre el cadáver y Elaine no puede reforzar más esa condición abyecta del propio cuerpo de la mujer; como decía, es una redundancia pues tanto el cuerpo femenino como el cadáver son figuras clásicas de la abyección.

Curiosamente, la gran imagen que arroja el texto de Inocencio III es la del cadáver contemplado hasta el colmo de la minuciosidad: pocos textos se detienen en el cadáver con tanta insistencia como el *De contemptu*, forzando al lector a contemplar la descomposición del cuerpo con un detallismo que incide, precisamente, en la necesidad de abyectar de él, recordándole lo que ya no es sujeto y utilizando ese no-ser como imagen especular de su propia existencia, obviamente, para alcanzar el propósito doctrinal del texto: fomentar la humildad para prevenirse contra la soberbia, el peor de los pecados.

Pero no nos anticipemos; entre el cuerpo concebido entre fluidos inmundos y el cadáver que se descompone se extiende el libro II del opúsculo, que recorre las miserias del progreso del hombre en la tierra, es decir, que desgana todos y cada uno de los pecados que comete para culminar en el tránsito entre la vida y la muerte con una descripción de la agonía del moribundo.

La cantidad de textos que abundan en el tratamiento de la agonía como proceso doloroso de separación entre alma y cuerpo debería alertar de la estrecha relación que existe entre ambos aún dentro de una doctrina que demoniza y abyecta del cuerpo. Sólo me voy a detener en el caso de Inocencio III, en el que la agonía está narrada con detalle, dividida en cuatro dolores: la angustia corpórea que causa la separación del alma respecto al cuerpo y que es descrita como un proceso extremadamente violento («Fortis enim et incomparabilis est violentia, quando nexus illi et vitales nodi inter corpus et anima dirumpuntur», *DC* II, xlii); posteriormente, la contemplación de las obras con los ojos interiores, la vivencia anticipada del fuego infernal y la visión de los espíritus malignos que provoca que el alma intente regresar al cuerpo.

El tratamiento de la agonía en los *contemptores mundi* merecería un tratamiento aparte, pues es muy reveladora la idea de ésta como ruptura dolorosa de una continuidad entre cuerpo y alma. Quizás donde mejor se observa esa violencia de la separación es en el precioso *De dies mortis rhythmus*, de Pedro Damián, en el que el autor describe el momento del tránsito mediante una detallada sintomatología, por llamarla de algún modo: «Perit sensus, lingua riget, resolvuntur oculi, pectus palpi-

⁹ SUÁREZ BRIONES, Beatriz, «Imperatrice o la nueva condesa sangrienta: en torno a *La fase del rubí*, de Pilar Pedraza», en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Caracas: eXcultura, 2002.

tat, anhelat raucum guttur hominis, stupent membra, pallent ora, decor abit corporis» (DMR, col.977).¹⁰

Aunque tanto Inocencio como Pedro Damián están interesados en el aspecto espiritual, lo cierto es que el énfasis de la corporalidad en la muerte, y el deteni-miento en la agonía es un elemento poderosísimo en ambos textos y es también una de las ideas que la Nueva Carne explota con mayor frecuencia. El propio Barker incide en ella en varios de sus relatos; por ejemplo, en «Cómo se desangran los expoliadores»¹¹ el horror está exclusivamente apoyado en el tránsito. Más aún, la horrible agonía que padecen los protagonistas es fruto de una maldición indígena que reciben como castigo por expoliar la selva y destruir a sus habitantes. Obvia-mente, la correlación entre culpa, agonía y castigo no puede ser más explícita. Y como ocurrirá en el texto de Inocencio, el cuerpo sufriente se alzaré como imagen de la vacuidad de lo terreno usando los mismos mecanismos: la fijación en la carne y su corrupción, que, en este caso, se produce en vida.

Al sujetarlo, Dancy, que sólo pretendía levantarlo para que no estuviera apoyado sobre las rodillas sangrantes, se le abrieron nuevos cortes donde lo tocaba. Dancy sintió cómo brotaba la sangre bajo sus manos y cómo se le arrancaba la carne del hueso. La sensación superó incluso su gusto por la agonía. [...] El cuerpo de Cherrick se había roto por una docena de sitios o más. Intentó incorporarse, y tambaleante, volvió a venirse abajo; la carne se le abría cada vez que tocaba la pared, o una silla, o el suelo. No había ayuda posible. (137)

La contemplación del cuerpo como carne putrescente aparece de modo similar en la sobrecogedora contemplación del cadáver que desarrolla Inocencio III y que también recurre a los aspectos físicos más truculentos, de los que emergen, quizás, los fragmentos más poderosos de la obra. Tras las obligadas citas bíblicas el autor recrea la descomposición del cadáver en unos términos desagradablemente claros:

Conceptus est enim homo de sanguine per ardorem libidinis putrefacto, cujus tandem libidinis cadaveri quasi fúnebres vermes assistent. Vivus generavit pediculus et lumbricos, mortuus generabit vermes et muscas; vivus produxit stercus et vomitum, mortuus producet putretudinem et fetorem; vivus hominen unicum

¹⁰ En el sistema de Pedro Damián, en el que la relación entre el hombre y su cuerpo es más que de antagonismo, casi de enemistad; la descripción de los violentos procesos que sufre el cuerpo en la agonía parece destinada a mostrar la última traba que éste opone al alma. De hecho, al hablar de la disolución de los vínculos entre alma y cuerpo, usa el verbo *luctor*, cuyo sentido bélico es evidente y refuerza ese sentido de violencia.

¹¹ BARKER, Clive, «Cómo se desangran los expoliadores», en *Sangre 2*, Barcelona: Martínez Roca, 1993, pp. 119-147.

impinguavit, mortuus vermes plurimos impinguabit. Quis ergo foetidus humano cadavere? Quid horribilius quod homine mortuo? (DC, III, i)

El retrato del cadáver vuelve a jugar con recursos ya conocidos: la vileza del cuerpo desde su concepción se relaciona, naturalmente, con la vileza del cuerpo en su muerte; de nuevo se presenta al hombre como la más baja de las criaturas, pues nada hay más fétido y horrible que el cadáver humano; y de nuevo la actitud humana tiene un reverso oscuro, de manera que la ansiedad del hombre por acumular riquezas y placeres terrenales se corresponde con la avidez de los gusanos por devorar el cadáver. Este paralelismo da lugar a uno de los pasajes más sobresalientes de la obra, pues lleva desde la repugnancia del cuerpo muerto a una reflexión de orden moral sobre la futilidad de la vida terrenal pasando de puntillas por el tópico del *vanitas* y acabando con la desoladora imagen de los gusanos devorando el cuerpo que encabezaba la descripción.

Obvia decir que la deprecación de Inocencio no se detiene en el cadáver; por el contrario, rebasa las paredes del sepulcro y se desliza hasta el Infierno, recogiendo lo mejor de la literatura visionaria medieval para describir la condenación de los pecadores. Concurren en el texto torturas por fuego y hielo, la tiniebla, el hedor y la confusión propia del Infierno de los visionarios, los martillos y las cadenas ardientes como instrumentos de tortura, pero, sobre todo, permanece la soledad del alma ante sus pecados, así, los gusanos y el fuego no son meros tormentos físicos, sino que roen el alma y la memoria, aumentando la angustia y el dolor del pecador al meditar sobre sus culpas.¹²

De hecho, esa organicidad de la vida de ultratumba es uno de los rasgos más interesantes de los textos piadosos cristianos: la literatura visionaria por entero describe el Más Allá como un lugar de tormento, eminente físico a pesar de las férreas ordenaciones morales que se van perfeccionando a través de los siglos.¹³

¹² La postura extrema de Inocencio III en lo que se refiere al mundo y la carne roza, en realidad, lo herético y ha provocado la discusión de la crítica, tanto más cuanto fue el Papa Inocencio III quién fomentó la más feroz persecución de los cátaros, cuya postura respecto al mundo es muy similar. Bultot considera que la radicalidad de la miseria se debe, exclusivamente, a la condición de díptico truncado y que la lectura de la parte sobre la dignidad mostraría otro escenario más moderado, similar al que se muestra en los sermones de Inocencio III. Otros autores disienten de esta interpretación y D'Antiga, por ejemplo, utiliza una hipótesis de lectura radicalmente distinta, sugiriendo la convicción de Inocencio III en el mundo como creación del Diablo y resaltando la paradoja de que el perseguidor más acérrimo de la herejía cátara deje entever en su obra una desconfianza por la Creación de ascendencia gnóstica (D'Antiga 1994). Para aclarar la posición doctrinal de Inocencio III, véase Macarroune 1972.

¹³ Véase CICARESSE, M.P., *Visioni dell' aldilà in Occidenti*, Florencia, Nardini Editore, 1987, y Gardiner, N., *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.

Es precisamente la idea del infierno como un lugar de sufrimiento corporal, que Inocencio recoge de la tradición visionaria precedente, la que centra el texto más conocido de Barker y el que lo convertiría definitivamente en el referente de la Nueva Carne. Se trata de su novela *The Hellbound Heart*, más conocida por su adaptación cinematográfica, hecha por el mismo Barker: *Hellraiser*.

El subtítulo de la película deja bien claro cuál es el eje del texto: «los que traen el infierno», un infierno carnal, totalmente físico, en la que la carne es lacerada, torturada, despedazada de una forma tan gráfica como la que presentan las visiones medievales. La novedad de la película es que, en este caso, los torturadores infernales tienen acceso al mundo de los vivos, en el que irrumpen para seguir proporcionando a Frank Cochrane, el protagonista, sus eternos castigos.

Como en las visiones medievales, la película establece una continuidad entre cuerpo y alma que resulta terriblemente sintomática: en la carátula del film, bajo la imagen aterradora de Pinhead, leemos «I will tear your soul apart»; pero no es el alma lo que destrozan los cenobitas, sino el cuerpo del que ha cometido la transgresión de abrir esa caja tan atrayente como funesta que desencadena el infierno en la tierra. No hace falta subrayar la similitud entre transgresión y pecado, pero sí me gustaría hacer hincapié en la paradoja del Cenobita, la amenaza de destrozar el alma que se plasma en un desmembramiento del cuerpo, una paradoja que alimenta toda la tradición de viajes y visiones al Más Allá, cuyo repertorio de torturas corporales es impagable y deviene espejo, materialización absolutamente ineludible de los dolores del alma. De hecho, una de las frases míticas de la película —«We have eternity to know your flesh»— podría usarse perfectamente como lema de todo el tropel de visiones medievales en las que el desmembramiento y la mutilación resultan ser las prácticas menos sofisticadas que allí concurren.

Mucho más se podría decir acerca de los desprecios del mundo y las visiones del Más Allá, así como de la Nueva Carne. La importancia de la corporalidad como estado de sufrimiento, antes y después de la muerte, tiene en todos los casos una infinitud de facetas que lógicamente no pueden agotarse en un artículo. El objetivo de éste, era, en cualquier caso situar entre los intertextos de las nuevas formas de terror contemporáneas algunos de los textos de la tradición cristiana. Dice Ramón Freixas, a propósito de David Cronenberg, que la Nueva Carne es una suerte de

Ambos volúmenes recogen las visiones medievales más notorias, como la *Visio Wettini*, la *Vita Sancti Guthlaci*, la *Visio Tgnudali* entre otras muchas. La corporalidad de las torturas infernales se hace evidente durante la lectura y cuyas variantes son incontables; valga, a modo de ejemplo, la tortura que se aplica en la *Visio Tgnudali* en la que las almas de los lujuriosos son golpeadas, derretidas y fundidas en un proceso eterno, lo que configura al alma como un elemento físico y muestra la imposibilidad de eludir la organicidad aun cuando se habla de elementos espirituales, como es el caso.

teología negativa, limpia de aliento religioso y, de algún modo, esa es opinión común entre quienes se han aventurado al estudio del terror actual. Desde luego, entre los propósitos piadosos de los textos cristianos que he mencionado y las propuestas populares de la actualidad, hay un abismo, pero la tradición se construye a base de salvar abismos con puentes de innovación.

La obsesión del terror contemporáneo por el cuerpo, la desconfianza respecto a este y, finalmente, la voluntad de trascenderlo —aunque sea a base de delirios tecnológicos y fusiones contra-natura— no es precisamente un ejercicio de laicidad y raciocinio. Muy al contrario, evocan pulsiones, instintos, que la tradición cristiana ha modelado durante siglos, a veces de forma siniestra como ocurre en los textos que he evocado. Dejar de lado el gran discurso normativo occidental sobre el cuerpo, esto es, la tradición cristiana, me parece un olvido imperdonable y sospecho que el olvido no es tal olvido, sino ignorancia de unos textos que no son ni accesibles ni conocidos. Me cuesta creer que los seguidores de la Nueva Carne, que se sienten (nos sentimos) fascinados ante esos cuerpos torturados, putrescentes, monstruosos, pudieran rechazar el catálogo de aberraciones corporales que la tradición cristiana ofrece si los conocieran.

En cualquier caso, más allá de la coincidencia puntual que he intentado establecer, creo que merece la pena, a la luz de estos textos, repensar la tradición occidental y considerar cómo la ausencia del cuerpo en ella no lo es tanto. Existe una mirada de textos en los que el cuerpo se constituye como lugar central; otra cosa es que su estudio no haya sido fomentado y probablemente de ahí derive el error que ya he consignado: pensar que la tradición occidental ha olvidado el cuerpo y que las nuevas producciones, populares y post-modernas, han iniciado una vía inexplorada. No es así, y el cristianismo ha sido, nos guste o no, el gran guardián —en todos los sentidos— de la carne. Por desgracia, los investigadores, a diferencia de los Cenobitas, no tenemos toda una eternidad para conocer los pliegues, los recodos y los dolores inenarrables que esconde el cuerpo de la tradición.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografía primaria

[SAN] BERNARDO DE CLARAVAL, *S. Bernardi Clarae- Vallensis meditationes piissimae de cognitione humanae conditionis*, PL 184, 485-507.

BARKER, Clive, *Sangre 2*, Barcelona, Martínez Roca, 1993.

LOTHARIUS CARDINALIS, *De contemptu mundi sive De miseria conditionis humanae*, PL 195, pp. 701-746.

[SAN] PEDRO DAMIÁN, *De die mortis rhythmus*, PL 166, 977-978.

Filmografía

Hellraiser, Clive Barker, 1987.

Videodrome, David Cronenberg, 1983.

Bibliografía secundaria

BULTOT, R. «Mépris du monde, misère et dignité de l'homme dans la pensée d'Innocent III», en *Cahiers de civilisation médiévale*, 4 (1961), pp. 441-456.

CICARESSE, M.P., *Visioni dell'aldilà in Occidenti*, Florencia, Nardini Editore, 1987.

CLÚA, I, «Prius mortem sentientes quam vitam scientes. *De contemptu mundi*, de Inocencio III y la tradición *de miseria hominis*», en *Ínsula* 674 (2003), pp. 3-6.

D'ANTIGA, R., *Il disprezzo del mondo*, Milán, Pratiche editrice, 1994.

GARDINER, N., *Visions of Heaven and Hell before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.

MACCARRONE, M., *Studi su Innocenzo III*, Padua, Antenore, 1972.

NAVARRO, A.J., «Sufrir es gozar: la nueva carne según Clive Barker» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002.

PALACIOS, J., «Nueva carne/vicios viejos. Una arqueología libertina de la nueva carne» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid: Valdemar, 2002.

PEDRAZA, P., «Teratología y nueva carne» en Navarro, Antonio José, *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002.

SUÁREZ BRIONES, Beatriz, «Imperatrice o la nueva condesa sangrienta: en torno a *La fase del rubí*, de Pilar Pedraza», en Carme Riera, Meri Torras e Isabel Clúa (eds.), *Perversas y divinas*, Caracas: eXcultura, 2002.

ANA ISTARÚ: TROVAR LA PATRIA ÍNTIMA BAJO EL HECHIZO DE EROS

ALEJANDRA AVENTÍN FONTANA
Universidad Autónoma de Madrid
Universidad Alfonso X El Sabio

1. *Galerías discursivas: conciliaciones de la «imagen separada»*

El sustrato de nuestro sistema simbólico es el olvido —no la amnesia, que es la pérdida total de la memoria, sino la «dimnesia», la debilidad de la memoria, que es recordar para olvidar para ocultar, para negar—, el disimulo, la hipocresía, el silencio que permiten que el consenso sublime, el conflicto y la subversión ideológica y que la intimidad se vuelva un pecado social.¹

La definición que da Carlos Cortés sobre el ser costarricense ilumina y nos proporciona algunas de las coordenadas que explican la condición del ser nacional como «imagen separada», término acuñado por Carlos Francisco Monge para referirse al ser costarricense.²

Frente al silencio como agente que invita e instauro el imperio de la «dimnesia», y justifica el disimulo y la evasión ante la indecibilidad que en territorio costarricense, se entremezcla no sólo como rasgo esencial de la posmodernidad,³ sino

¹ CORTÉS, «Fronteras y márgenes de la literatura costarricense», en *Cuadernos hispano-americanos*, n° 648 (verano 2004), p. 26.

² MONGE, *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense (1950-1980)*, San José, Instituto del Libro, 1984. Monge sitúa a Ana Istarú en el marco de la poesía costarricense dentro de la tercera generación que él denomina de postvanguardia y explica que durante los setenta nace el sentir común de que «La vida y la historia son al mismo tiempo las conocidas y las ocultas; basta con leer un poema como “Este país está en el sueño” de Istarú», en MONGE, (ed.), *Costa Rica: poesía escogida*, San José, EDUCA, Universidad Centroamericana, 1998, p. 34.; por lo que se mantiene con decisión una máxima que introdujera la segunda generación de postvanguardia: la importancia del interrogante frente a una utopía que ha resultado ser un velo, un motivo para evadir el miedo al espejo y la imagen que éste refleja.

³ Son varios los críticos, entre ellos Becket —en su caso con la teoría de la imposibilidad y la impotencia de la palabra— que abordan la crisis entre el significante y el significado que encuentra su antecedente más inmediato en las vanguardias con la proclama de la tiranía del significante y que alcanza su máximo auge en los años ochenta. En la misma línea que Becket, Matei Calinescu habla de la indecibilidad, término por el que hemos optado en este

como sustrato asumido que justifica la apatía como tónica nacional, la poesía de Ana Istarú enfrenta y afronta, como ha dicho Carlos Cortés, «dos signos de época». ⁴ Se trata de una escritura dialogante que permite «romper el círculo natural del desarrollo y a la vez del aislamiento de la literatura nacional, dentro y fuera de nuestras fronteras». ⁵ Ana Istarú perfila en la dinámica de un verbo poético que es acrobacia ontológica y sincrónica —desde el margen— los contornos de la patria que quedan abiertos al mundo, a través de la vida como la celebración del amor. Delirio el de Istarú que se aleja de la crisis y el vacío, para buscar el despertar, la imagen reparada, el amanecer de la vida en todo su esplendor: el triunfo de Eros frente a Tánatos,

para la muerte vine
para la muerte (...)

ya que perezco
mi amor es un acto de heroísmo
después de la batalla
me sumiré en la paz
después de la batalla
y todo cuanto dejo

contexto para referirnos a la problemática que enfrenta el lenguaje (en CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tenos, 1987, p. 290).

⁴ CORTÉS, «La poesía costarricense de fin de siglo»; en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 588 (verano 1988), p. 42.

⁵ CORTÉS, «La poesía costarricense de fin de siglo», *art. cit.*; Ana Istarú ha cosechado grandes éxitos más allá de las fronteras de su patria. Su obra *La Estación de Fiebre* ha sido traducida al francés y parcialmente al inglés, alemán, al italiano y al flamenco en antologías y revistas. La versión francesa, titulada igualmente *Saison de fièvre*, fue traducida por Gérard de Cortanze y publicada en 1997 por Editions de la différence / Editions UNESCO, Paris. No obstante, no podemos dejar de hacer referencia a su trayectoria dramática, que ha sido igualmente objeto de atención por parte de la crítica a nivel internacional, lo que la ha hecho merecedora de importantes premios. El teatro *istariano* está marcado por la presencia de protagonistas femeninas que encarnan la problemática de la mujer en el seno de la sociedad costarricense, pero también de los efectos negativos del patriarcado sobre el hombre. Las obras de Istarú están escritas para poder ser representadas. La costarricense es también una reconocida actriz y ha actuado en casi todas ellas, de ahí que, salvo las dos primeras, en el resto predomine la parodia y el humor, aunque siempre inscrito dentro de la transgresión que queda plasmada en todos los niveles del discurso, con un énfasis especial en la erosión y el cuestionamiento de lo simbólico-social. El punto de inflexión en su obra lo marca su última pieza dramática, un monólogo titulado *La loca*, en el que la metáfora se convierte en la arquitectura que no es sino soporte en un intento de reconstrucción o al menos de revisión del ser costarricense (en *La loca*, en *Actas del Congreso Internacional Género y Géneros. Escritura y Escritoras Iberoamericanas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid [en prensa]).

es mi temible amor
por lo que es vivo.⁶

En sus versos, el olvido queda desterrado a favor del aprendizaje como fuente de crecimiento. El tiempo oscila en un movimiento pendular que la lleva de los paisajes del corazón como amanecer de un Eros presentado en la cotidianidad de la intrahistoria y sus dinámicas elementales, a la empresa de la refundación de la historia, a través de la memoria como fuente de vida y amor, que encuentra su espacio en la hoja en blanco.

2. *Trovar la patria íntima*

La poeta se erige como trovadora de sueños que son utopía que intenta proyectar sobre una realidad problemática, escindida por la imposibilidad del anhelado pacto con el deseo, que la costarricense concilia a través del diálogo en todos los planos de la existencia, en un intento por ser luz y paloma, capaz de sondear y sobrevolar incendiariamente las sombras de lo nunca dicho:

La noche va a brotar
como una décima nota
en el reloj de mi casa. (...)
El mundo se hace papel,
aurora insignificante
entre mi mano,
más angosta aún sobre mis propios trazos.
Escribo
y dentro de mí la luz
se despierta alborozada,
paloma iluminando a gritos
los techos y las ventanas.⁷

Ternura y denuncia quedan entretejidos en sus galerías discursivas, que se funden con su piel estigmatizada⁸ por el dolor de la que concibe el sueño como praxis y

⁶ ISTARÚ, «Para la muerte vine», en *La muerte y otros efímeros agravios*, San José, Editorial Costa Rica, 1998, pp. 34-35.

⁷ ISTARÚ, «Escribo», en *Poemas para un día cualquiera*, San José, Editorial Costa Rica, 1977, p. 63.

⁸ El sentido que tiene aquí el concepto de estigmatizada y «estigmata», término que encontramos en el artículo, entroncan directamente con el significado que Walter Benjamin daba a la poesía de Baudelaire al afirmar que en sus textos «el propio amor se reconoce como

plataforma, y la refundación, a través del amor en medio del descrédito imperante en la posmodernidad:

Ahora que el amor
es una extraña costumbre
extinta de la especie
de la que hablan
documentos antiguos,
y se censura el oficio
de la entrega; (...)
ahora que es vedada la ternura,
modalidad perdida de las abuelas,
que extravió la caricia
su avena generosa; (...)
Rescato la palabra primera
del útero, y clásica y extravagante
emprendo la tarea
de despojarme.
Y amo.⁹

De esta manera, Istarú teje y funda en sus versos la patria íntima como costarricense y como mujer que es piel, tierra fértil, palabra fértil, «útero» del que nace la «palabra primera». Su escritura es búsqueda y encuentro; del silencio de la contemplación nace el verbo investido por un súbito lirismo en una acuarela que evoca

estigmatizado por la ciudad» (en SELDEN *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 130, y en BENJANMIN, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972). Efectivamente, la poesía de Charles Baudelaire debe ser entendida como revolución pero igualmente como flujo espiritual en estado puro, en el que el poeta siente la soledad y presiente las dinámicas de un tránsito que se erige como signo inequívoco de nuestro tiempo, al abrir su palabra poética al cosmos como ser humano. En este sentido, su verbo hecho carne, pura esencia, retrata un dolor que trasciende la individualidad para convertirse en portavoz de un hecho trágico. Nosotros retomamos el concepto de estigma para referirnos a la escritura de Ana Istarú, que, al igual que la de Baudelaire, es revolucionaria. Ana Istarú se erige como escritora de praxis: portavoz y activista en el ámbito de lo político y lo social como mujer pero igualmente como sujeto a través de la transgresión, la denuncia y la llamada al reencuentro con la naturaleza y lo cotidiano y, en última instancia, a la contemplación de lo elemental como única alternativa para el reencuentro con las raíces que permitiría la reescritura a partir de lo primigenio. Esta estigmatización, en el caso de la mujer latinoamericana, es cuádruple: del primer estigma ya hemos hablado y queda justificado por su condición, en este caso, de sujeto posmoderno y que comparte con un adelantado Baudelaire. El segundo estigma se debe su condición de hispanoamericana. El tercero se lo da su pertenencia al Istmo, que dentro de Hispanoamérica se erige como margen. Finalmente, el último estigma viene impuesto por su condición de mujer.

⁹ ISTARÚ, «V», en *La estación de fiebre y otros amaneceres*, Madrid, Visor, 1991, p. 55.

lo vital arraigado en lo cotidiano. Afirmar Gaston Bachelard que «la poesía es verdaderamente el primer fenómeno del silencio».¹⁰ En Istarú es palabra nunca dicha pero presentada, palpito, revelación cotidiana, realidad trascendida en la que «los verbos vuelven a encontrar el detalle de su movimiento original».¹¹

El tema de la patria íntima, muy frecuentado en Centroamérica, encuentra, tal y como señala Selena Millares en la escritura poética de Costa Rica, un espacio en el que coinciden un número considerable de poetas pertenecientes a las generaciones de la postvanguardia, como Julieta Robles, Carlos Francisco Monge, Lil Picado, Diana Ávila, Gerardo Morales, Juan Antillón y, por supuesto, Ana Istarú.¹² Se trata de un espacio en el que la palabra busca beber del silencio más íntimo y reencontrarse con lo inefable, para ser dicha por el poeta en un acto casi mágico.¹³ En la poesía de Monge las imágenes aparecen como sombras de las palabras, mientras que Alfonso Chase concentra su verbo poético en un amplio abanico que, en la línea de la poesía impura, aspira a nombrar las miserias y las grandezas humanas.¹⁴ En una dialéctica que funde el plano de la realidad con la interioridad del poeta como espacio primero a partir de la fe en la poesía como ámbito en el que es posible reparar la «imagen separada», se aspira a una fusión conciliadora, que oscila según el poeta entre la contemplación como movimiento previo a la trascendencia necesaria para la refundación de la palabra, el diálogo con la Creación y la defensa de lo solidario, como abrazo definitivo a la condición humana.

Estas tres líneas esenciales se concentran en la producción poética de Ana Istarú y quedan materializadas a través «de la confluencia del intimismo amoroso y el canto solidario».¹⁵ La patria íntima como emblema en la escritura de Ana Istarú es un espacio dinámico y vector esencial desde el que opera la costarricense en su escritura de praxis. Éste se proyecta decididamente desde el margen en el ámbito del discurso nacional, en una actitud combativa, cuestionando la «dimnesia» señalada por Cortés: Istarú subvierte la idea de la «intimidad como pecado social», el «consenso sublime» pero igualmente las dinámicas del aparato ideológico nacional.¹⁶

Se trata de una subversión que nace en un acto de insurrección inicial para convertirse en tónica general en cada uno de los seis poemarios que integran su

¹⁰ BACHELARD, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 305.

¹¹ *Idem.*

¹² MILLARES, «VII. Variaciones de la patria íntima», en *La maldición de Sheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas* (1980.1990), Roma, Bulzoni, 1995, pp. 55-56.

¹³ *Ibid.*, p. 56.

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 68.

¹⁶ CORTÉS, «Fronteras y márgenes de la literatura costarricense», *art. cit.*, p. 26.

obra poética, en un dinámica transgresora que se extiende a todos los planos del discurso, a través de diversos mecanismos que quedan justificados, a partir de su concepción de la vida y la escritura con dos isotopías temáticas predominantes que cuajan en un intertexto, planteado como un diálogo integral entre éstas: el amor y lo elemental.

La naturaleza y Eros victorioso invaden los espacios habitados por el hombre, las calles, los patios, el pan de la madre y constituyen la fuente de su armonía; pero también la alcoba y las relaciones íntimas entre los amantes. La guerra, la paz, la muerte encuentran en sus galerías un espacio privilegiado que convierte al poema en artefacto esencial de la búsqueda, el encuentro y la denuncia implacable que quiere erosionar y socavar el sistema patriarcal imperante y suturar la conciencia escindida del ser costarricense.

Frente a la tecnificación y la mecanización de la vida cotidiana, que invaden las calles e invitan al anonimato y al individualismo propio de la sociedad de consumo, Istarú reivindica la naturalización y la humanización de los espacios públicos y privados de su San José natal, que en sus versos quedan hilados y, al hacerlo, nos devuelve al encanto de las pequeñas cosas, a la magia de la cotidianeidad, fundamentalmente en sus primeras obras: *Palabra nueva*,¹⁷ *Poemas para un día cualquiera*¹⁸ y *Poemas abiertos y otros amaneceres*.¹⁹ La propiedad privada no existe, sólo los lazos de la fraternidad y del amor por lo natural. La poeta cobra en el encanto de su sencillez el verdadero sentido, tornándose en caricias y diminutos actos de amor de los que Istarú es dadora y receptora y que registra en sus poemas, en los que la naturaleza ígnea dibuja los amaneceres del erotismo:

Ayer:
una aurora de cartón
y corales en mi cuerpo.

Hoy:
se me ensució con flores
la sangre de los besos.

Mañana:
llevaré un pájaro despierto
en cada pecho.²⁰

¹⁷ ISTARÚ, *Palabra nueva*, San José, Imprenta Trejos, 1975.

¹⁸ ISTARÚ, *Poemas para un día cualquier*, San José, Editorial Costa Rica, 1977.

¹⁹ ISTARÚ, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, San José, Editorial Costa Rica, 1980.

²⁰ ISTARÚ, «Diario», en *Poemas abiertos y otros amaneceres, cit.*, p. 87.

3. (Re)caídas de Eros: la sombra de Tánatos es alargada

Un amanecer que alcanza su esplendor y sus cromatismos más apoteósicos en *La Estación de Fiebre*.²¹ En este poemario Istarú subvierte la categoría de lo privado y lo público, desvincula las relaciones sexuales del sistema de producción capitalista a través de un erotismo militante que «invierte papeles en el elogio erótico»,²² que ahora es realizado por la mujer en un espacio discursivo que devuelve a los amantes a la naturaleza con sus ciclos y al movimiento circular, continuidad recobrada.

La muerte y otros efímeros agravios marcan la ya decisiva verticalidad de la escritura de Istarú, que desafía su «ritmoanálisis»²³ en un careo apocalíptico que la lleva a una danza casi ritual con la muerte y su fría soga como parte integrante de la existencia del hombre y al hombre como agente exterminador, portador de la muerte a través de la guerra: la guerra frente a la libertad, la guerra frente al amor, la guerra y el capitalismo. De la abolición de las barreras entre lo público y lo privado y el consiguiente cuestionamiento de la ideología en la sociedad falocéntrica, Istarú se alza como una auténtica «estigmata» capaz de mirar a la muerte cara a cara y predicar, como hiciera Vallejo en *Poemas humanos*,²⁴ o *España aparta de mí este cáliz*,²⁵ la solidaridad entre los hombres y el reino del amor aquí en la tierra, poniendo su piel

²¹ Aunque en el presente artículo estamos citando *La Estación de Fiebre* a través de la antología de Visor, que incluye la obra entera, la primera edición es publicada en Costa Rica por EDUCA en 1983.

²² NARANJO, *Mujer y cultura*, San José, EDUCA, 1997.

²³ BACHELARD, 1997, *El derecho a soñar*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 153. Bachelard utiliza este término para definir la lectura de la poesía de Rimbaud. Al igual que en la poesía de Rimbaud, en la de Ana Istarú encontramos «Nada de didactismo, nada de chiquillería: la niñez natural, la niñez y la génesis del verbo». La costarricense, al igual que el escritor francés, busca cifrar en sus poemas el ritmo de aquello que nos desvelan las cosas. Lo material queda trascendido y nos remite a lo elemental y sus misterios. A esta característica común podemos sumarle el parecido existente entre dos títulos de sus obras: *La Estación de Fiebre* de Istarú y *La Estación en el infierno* de Rimbaud. Se trata, tal y como señala Selena Millares, más de una evocación y no tanto de similitudes temáticas (MILLARES, «Ana Istarú: la insurgencia que de dos obras de Eros», en *Actas del Congreso Género Géneros: Congreso de Escritura y Escritoras Latinoamericanas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid [en prensa]).

No obstante, ambas desvelan un deseo de rebelión. Recordemos, en este sentido, la analogía que traza Julia Kristeva entre la revolución del modelo de poesía hecha por los poetas franceses de finales del siglo XIX y la mujer que escribe desde su condición femenina como opción política. Éste es el caso de Ana Istarú (MOI, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 24).

²⁴ VALLEJO, *Poemas humanos*, en *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 199-275.

²⁵ VALLEJO, *España aparta de mí este cáliz*, en *Obra poética completa, cit.*, pp. 279-303.

y su voz como territorios que aspiran a la descolonización²⁶ de Centroamérica. La penumbra deja sus huellas en un cielo incendiario y acecha en forma de la oscuridad apremiante que brinda el desaliento y la soledad de esta «estigmata», que tras *La Estación de Fiebre* vislumbra los atardeceres del erotismo, que se resiste a rendirse frente a Tánatos:

no voy a ser la moribunda

no me he lanzado al potro atroz
no me acucillo al desamparo.

Seré sólo quizá astilla
el grito con que gritan los que callan

Mi patria está en el vuelo
galopando
es el potro suicida hacia la noche
hay una trágica oquedad que nos espera (...)

estoy llena de amor maldita sea
la pena que contengo es nuestra
de quienes pasan arduamente luchan
no renuncian jamás
venga quien venga
y sólo tienen un disparo:
el fardo incandescente de la vida.²⁷

En su último poemario hasta la fecha, *Verbo madre*,²⁸ Istarú consolida el canto al amor y a lo elemental como signo predominante de su poesía, en un libro que conjuga la ternura de la experiencia de la maternidad y la denuncia de quien siente el profundo dolor de la muerte de la progenitora y no obtiene respuesta, en un intento desesperado por encontrar consuelo y no quebrantar el diálogo mantenido. La vida y la muerte vuelven a encontrarse y entablan un duelo intratextual en el que,

²⁶ Este término es acuñado por Eliana Ortega para referirse a la tarea que han de llevar a cabo los escritores hispanoamericanos en la búsqueda y la construcción de la identidad tras los procesos de la independencia. Según Ortega, la mujer, además de descolonizarse, ha de desligarse del patriarca, por lo que su proceso de búsqueda queda ampliado (ORTEGA, «Escritoras latinoamericanas...», en *Nuestra memoria. Nuestro futuro. Mujeres e historia en América latina y el Caribe*, 10, Clacso, Grupo Condición Femenina, 1988, p. 153).

²⁷ ISTARÚ, «Renuncio a ser la moribunda», en *De la muerte y otros efímeros agravios*, San José, Editorial Costa Rica., pp. 64-67.

²⁸ ISTARÚ, *Verbo madre*, San José, Editorial Costa Rica, 1995.

finalmente, Eros vence a Tánatos. La madre muere pero continúa viviendo en ella: la tiranía de Cronos queda disuelta por el triunfo del tiempo del corazón. Un corazón dolido de una mujer que se ha autoproclamado estigmatizada: «La sociedad me estigmatiza»,²⁹ afirma Istarú.

Contemplación, diálogo y defensa de lo solidario, las tres líneas esenciales señaladas de la dialéctica de la patria íntima se desarrollan en la escritura poética de Istarú, que no duda en poner su piel como territorio y en utilizar su sangre para elaborar nuevos espacios en los que superar la indecibilidad y reparar la imagen: verbo hecho carne; verbo de plurales insurrecciones; verbo que articula el dolor de la piel en forma de estigma: como mujer, como costarricense, como hispanoamericana y como sujeto a la deriva, atada a una posmodernidad que predica una fragmentación que amenaza con su licuefacción, con apagar las naturalezas ígneas de su erotismo vital:

Si el amor es mar
mi vocación es de río,
si aire, pájaro de oficio.

Si es fuego
soy el cielo que arde
ensangrentando los caminos.³⁰

BIBLIOGRAFÍA

- Gaston BACHELARD, *El derecho a soñar*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- , *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Walter BENJAMIN, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1972.
- Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1987.
- Carlos CORTÉS, «Fronteras y márgenes de la literatura costarricense», en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 648 (verano 2004), pp. 19-26.
- , «La poesía costarricense de fin de siglo», en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 588 (verano 1999), pp. 38-44.

²⁹ Ana Istarú expuso esta idea en una charla dada en la Universidad Autónoma de Madrid el 25 de mayo de 2005.

³⁰ ISTARÚ, «Definición esencial», en *Poemas abiertos y otros amaneceres*, op. cit., p. 125.

Ana ISTARÚ, *La loca*, en *Actas del Congreso Internacional Género y Géneros. Escritura y Escritoras Iberoamericanas*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (en prensa).

—, *Sexus benedictus* (manuscrito mecanografiado).

—, *Baby boom en el paraíso. Hombres en escabeche*, San José, Editorial Costa Rica, 2001.

—, *El vuelo de la grulla*, en *Revista Nacional de Cultura*, 26, San José, UNED, 1994-1995, pp. 65-74.

—, *La Estación de Fiebre y otros amaneceres*, Madrid, Visor, 1991.

—, *Madre nuestra que estás en la tierra*, en *Escena*, 20/21, 1989, pp. 24-45.

—, *La muerte y otros efímeros agravios*, San José, Editorial Costa Rica, 1988.

—, *Poemas abiertos y otros amaneceres*, Editorial Costa Rica, San José 1980.

—, *Poemas para un día cualquiera*, San José, Editorial Costa Rica, 1977.

—, *Palabra nueva*, San José, Imprenta Trejos, 1975.

Selena MILLARES, «Ana Istarú: la insurgencia que de dos obras de Eros», en *Actas del Congreso Género Géneros: Congreso de Escritura y Escritoras Latinoamericanas*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid (en prensa).

—, «VII. Variaciones poéticas. La patria íntima», en *La maldición de Sheherazade. Actualidad de las letras centroamericanas 1980-1990*, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 55-65.

TORIL MOI, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1999.

Carlos Francisco MONGE (ed.), *Costa Rica: poesía escogida*, San José, EDUCA, Universidad Centroamericana, 1998.

Carlos Francisco MONGE, *La imagen separada: modelos ideológicos de la poesía costarricense (1950-1980)*, San José, Instituto del Libro, 1984.

Carmen NARANJO, *Mujer y cultura*, San José, EDUCA, 1990.

Eliana ORTEGA, «Escritoras latinoamericanas: Historia de una herencia obstinada», en *Nuestra memoria. Nuestro futuro. Mujeres e historia en América latina y el Caribe*, n°10, Clacso, Grupo Condición Femenina, 1988, pp. 112-132.

Raman SELDEN *et al.*, *La teoría literaria contemporánea*, Ariel, Barcelona, 2001.

César VALLEJO, *España aparta de mí este cáliz*, en *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 279-303.

—, *Poemas humanos*, en *Obra poética completa*, Madrid, Alianza, 2000, pp. 199-275.

CERVANTES Y LA LITERATURA ESPAÑOLA EN LO ZIBALDONE DE GIACOMO LEOPARDI

M^a JOSÉ BERTOMEU MASÍÁ
Universidad de Valencia

Giacomo Leopardi (1798 – 1837) comenzó a escribir *Lo Zibaldone* en 1817 y lo interrumpió en diciembre de 1832 cuando contaba ya con 4526 páginas. La obra es una especie de diario intelectual en el que Leopardi anota día a día no sus vivencias privadas, domésticas... sino sus ideas, pensamientos y reflexiones sobre los más variados temas, desde la literatura a la historia, pasando por la política, la filosofía o la lingüística, y también sobre su propio devenir vital.

El libro lleva el subtítulo de *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* y eso es justamente lo que es, un compendio de notas sueltas sobre dichos temas. Los años durante los cuales Leopardi tomó esas notas constituyen un periodo de desilusión personal con la sociedad de su tiempo que lo lleva analizar las causas de lo que él considera que es la decadencia de Italia, desilusión que veremos que se plasma en sus pensamientos sobre la literatura.

Uno de los temas, menor, pero regular mientras duró su lectura, es su reflexión sobre la literatura española y, fundamentalmente, sobre el *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. No se trata de una reflexión específica sobre la literatura española sino en relación con la situación de la literatura, la lengua y la filosofía italianas contemporáneas, pues en su opinión ambas culturas caminan paralelas. Leopardi plantea las formas de la decadencia de la que hablábamos antes y también sus causas.

Por último, revisaremos las anotaciones sobre *Don Quijote* y también sobre las *Novelas Ejemplares*, que avanzamos ya que se centran exclusivamente en cuestiones lingüísticas y en la relación de algunos fenómenos del español de la obra cervantina que compara con fenómenos similares en el italiano y en otras lenguas romances.

La primera reflexión sobre la literatura española que encontramos en *Lo Zibaldone* data del 12 de septiembre de 1820. Se inscribe en el marco de una reflexión sobre la difusión de la literatura y la lengua de un país así como de las relaciones entre las literaturas europeas. Según Leopardi, la literatura no es la razón principal de la universalidad de una lengua pues «la letteratura italiana primeggiò lungo tempo in Europa, ed era conosciuta e studiata per tutto, anche dalle dame, come in Francia da Mad. di Sévigné ec. senza che perciò la lingua italiana fosse mai universale» (242,

p. 105),¹ y así también

la letteratura, lingua e costumi spagnuoli si divulgarono molto, quando la Spagna acquistò una certa preponderanza in Europa, e massime in Italia (dove restano ancora alcune parole derivate credo allora dallo spagnuolo), ma l'influenza loro finì con quella della nazione. (242, p. 105)

La literatura española, por tanto, influyó las literaturas europeas mientras su Imperio fue fuerte, pero con la decadencia del imperio español decayó también la influencia de su literatura y de su lengua.

¿En qué se basa, pues, la universalidad de una literatura? Leopardi responde:

L'universalità di una lingua deriva principalmente, dalla regolarità geometrica e facilità della sua struttura, dall'esattezza, chiarezza materiale, precisione, certezza de' suoi significati ec. cose che si fanno apprezzare da tutti, essendo fondate nella secca ragione, e nel puro senso comune, ma non hanno che far niente colla bellezza, ricchezza (anzi la ricchezza confonde, difficoltà, e pregiudica), dignità, varietà, armonia, grazia, forza, evidenza, le quali tanto meno conferiscono o importano alla universalità di una lingua, quanto 1. non possono esser sentite intimamente, e pregiare se non dai nazionali, 2. ricercano abbondanza d'idiotismi, figure, insomma irregolarità, che quanto sono necessarie alla bellezza e al piacere, il quale non può mai stare colla monotonia, e collo scheletro dell'ordine matematico, tanto nociono alla mera utilità, alla facilità ec. (243, p. 105)

El escritor italiano concluye que ése fue el caso de la literatura griega y, también ahora, de la italiana.

Las reflexiones de Leopardi sobre las diferentes literaturas europeas y sobre todo sobre la literatura griega clásica y la literatura italiana pueblan toda la obra, no así los pensamientos sobre la literatura española. De hecho, la siguiente anotación data del 4 de noviembre de 1823, tres años después de la anterior. En este caso, sin embargo, la reflexión es más específica pues Leopardi se pregunta cuál es el estado de la literatura española desde principios del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX y la conclusión —como ya adelantaba, por otra parte, en el pensamiento que hemos comentado anteriormente— no es muy favorable. En la comparación del estado de las literaturas española e italiana de ese periodo la conclusión es que es el mismo «eccetto alcuni vantaggi di questa [la italiana], ed alcune diversità di circostanze, che non mutano la sostanza del caso» (3829, p. 963).

En realidad, Leopardi utiliza el ejemplo de la literatura española para reivindicar

¹ Giacomo LEOPARDI, *Lo Zibaldone*, ed. de Walter Binni, en *Tutte le Opere*, I, Firenze, Sansoni Editore 1969. El primer número indica, como es tradicional en la cita de esta obra de Leopardi, la página del autógrafo, y luego indico la página de la edición moderna utilizada.

la literatura italiana frente a muchas voces del momento que clamaban por la falta de una literatura, una lengua y una filosofía modernas; esa opinión la atribuye a la estrechez de algunas mentes y afirma que del mismo modo que nadie duda de que España haya tenido lengua y literatura propias en los siglos XVII y XVIII, prosigue Leopardi, nadie puede dudar de que las ha tenido Italia, ya que «Quello che noi vediamo chiaro in altrui e nel lontano, ci serva di specchio e di esempio per ben vedere, per accorgerci, per conoscere e concepire il fatto nostro» (*Ibidem*).

Las carencias que se achacan a la cultura italiana las resume Leopardi en

il mancar noi di lingua e letteratura moderna, di filosofia ec.; circa la condizione in cui si troverebbe oggidì un grande e perfettamente colto ingegno italiano, la necessità che avrebbe di crearsi una lingua, di creare una letteratura ec., il come e quale gli converrebbe crearle, e con quali avvertenze ec. ec. tutto, con lievi e accidentalità diversità intendo altresì dirlo degli spagnuoli (3830, p. 963)

y esto se debe justamente al hecho de que la «de lingue e letterature italiana e spagnuola» son «de più conformi forse del mondo per mille altri titoli, come ho mostrato altrove (e così le nazioni ec.), lo sono altresì per la loro storia, e pel loro stato presente e passato ec.» (*Ibidem*).

El autor establece así su opinión de que la literatura española, igual que la italiana, padece todas esas faltas durante los siglos XVII y XVIII. La ineludible cuestión que se nos plantea entonces es la de las causas de tal problema, y la respuesta la encontramos en un pensamiento que constituye casi un ensayo y que data del 11 y 12 de noviembre de 1823.

Explica Leopardi que la primera causa de la ausencia de una lengua y una literaturas italiana y española modernas es «la nullità politica e militare in cui è caduta l'Italia non men che la Spagna dal 600 in poi, epoca appunto da cui incomincia la decadenza ed estinzione delle lingue e letterature proprie in Italia e in Ispagna» (3855, p. 972). Es más, «ciò viene perchè gl'italiani e spagnuoli non hanno più, dal 600 in poi, nè affari politici propri, nè milizia propria» (*Ibidem*). Si Italia perdió en esos siglos la milicia y los asuntos políticos propios «non ha nè può avere, nè ebbe dal 600 in poi, lingua moderna propria per significar le cose politiche e militari», y así, exactamente igual, en el caso de la lengua española.

La conclusión definitiva de Leopardi viene ahora, cuando explica que esa falta de asuntos políticos y militares propios ha causado en ambos países la pérdida de su «essere di nazione», pues supone la pérdida del gobierno de sí mismas y, sobre todo, de la influencia sobre otras naciones; y justamente esa pérdida de identidad es la causa de la carencia de una filosofía y una literatura modernas (3858, p. 973).

La situación política de un país condiciona así la situación de su literatura hasta el punto de provocar la

morte e privazione di letteratura, d'industria, di società, di arti, di genio, di coltura, di grandi ingegni, di facoltà inventiva, d'originalità, di passioni grandi, vive, utili o belle e splendide, d'ogni vantaggio sociale, di grandi fatti e quindi di grandi scritti, inazione, torpore così nella vita privata e rispetto al privato, come rispetto al pubblico, e come il pubblico è nullo rispetto alle altre nazioni. (3860, pp. 973-974)

Sitúa el inicio de esos acontecimientos ya a principios del siglo XVII pero apunta que sus efectos han ido acrecentándose con el paso del tiempo hasta ser manifiestos en la primera mitad del siglo XIX; y esto es así porque nada en la naturaleza se produce de repente, la naturaleza no da saltos, de manera que «nel 600, ed anche nel 700, l'Italia già uccisa, palpitava e fumava ancora. Così discorrasì della Spagna. Or l'una e l'altra sono immobili e gelate, e nel pieno dominio della morte» (*Ibidem*).

De hecho, la literatura española tuvo una gran difusión antes del siglo XVII e incluso a principios de éste, tanto que en Italia, dice Leopardi, se encuentran ediciones de las *Novelas Ejemplares* en español; mientras que en ese momento la cultura que predomina es la francesa y así su lengua y su literatura. Como veremos más adelante, es justamente la crítica francesa la que marca las primeras opiniones sobre Cervantes que anota Leopardi.

La «muerte» de las literaturas italiana y española camina de la mano de la «muerte» de sus lenguas, que de «ricchissime e potentissime che furono, si sono andate e si vanno di mano in mano continuamente scemando, restringendo e impoverendo, e sempre più s'impoveriscono e perdono il loro esser proprio, e le ricchezze lor convenienti, cioè le proprie» (3860, p. 974).

La falta de vida nacional en todos los ámbitos ocasiona que «la vita degli spagnuoli e degli italiani si riduce a una routine d'inazione, d'ozio, d'usanze vecchie e stabilite, di spettacoli e feste regolate dal Calendario, di abitudini ec.» (*Ibidem*).

En la comparación, de todas maneras, sale siempre perdiendo la literatura española, pues, explica Leopardi, España aún ha vivido menos que Italia y, así, la literatura española «isterilendosi, decrescendo, scemando, perdendo e riducendosi a nulla quanto la nostra ha fatto, si è forse contuttociò meno imbarbarita ec. della nostra: che non so se si debba contare per maggior male o bene ec» (3863, p. 974).

Si tenemos en cuenta estas opiniones de Leopardi no nos extraña que el único escritor español que merece una atención continuada durante *Lo Zibaldone* sea Cervantes. En un momento determinado menciona también a Lope de Vega y a Calderón de la Barca pero sólo como ejemplo de escritores cuyas obras han sido traducidas al alemán, en un momento en el que está reflexionando sobre si esas traducciones al alemán de diferentes lenguas conservan, mejor que las traducciones a otras lenguas, el estilo y espíritu del original (2845, p. 718).

A través de las anotaciones de Leopardi podemos observar el recorrido de la lectura que realizó no sólo de *Don Quijote* sino también de las *Novelas Ejemplares*. Y podemos saber también qué ediciones de esos textos poseía el escritor italiano.

Lee las *Novelas Ejemplares* en la edición impresa en Milán por Juan Bautista Bidelo en 1615,² mientras que de *Don Quijote de la Mancha* maneja indistintamente dos ediciones: la edición que imprimió en Madrid Manuel Martín en 1765 en cuatro tomos —edición de la que se hicieron nueve impresiones hasta finales del siglo XVIII—³ y la de Amberes de 1697 en la imprenta de Henrico y Cornelio Verdussen, en dos volúmenes esta vez.⁴ Por regla general es muy exhaustivo y explícita cada vez qué edición utiliza en sus citas y ejemplos; incluso en un momento determinado observa que hay una discrepancia entre ambas. Es el caso de una anotación del 30 de enero de 1824 (4024) en la que Leopardi observa que «Cervantes nel D. Quijote par.1. cap.50. ed. d'Amberes o Anversa 1697. p.584. tom.1. lin.4. avanti il fine, dove si legge *dixen*, la mia edizione di Madrid ha *dice*».⁵

Ésta es una anotación que realiza cuando está terminando de leer la primera parte del *Quijote*, pues en la siguiente anotación, del 2 de febrero de 1824, ya ha comenzado con la segunda parte y el 28 de febrero ha llegado ya al capítulo 18 de esa segunda parte.

Gracias a esa exhaustividad, como decíamos, podemos seguir con facilidad el

² Nótese que la primera edición de las *Novelas Ejemplares* la imprimió en Madrid Juan de la Cuesta en 1613; por tanto, Leopardi manejaba una edición muy temprana, que es probable que hubiera heredado de la biblioteca de su padre, Monaldo Leopardi, que constaba de 20.000 volúmenes que hoy se conservan en la Casa Leopardi en Recanati, lugar de origen de su familia.

³ Enrique RODRÍGUEZ CEPEDA, «Los Quijotes del siglo XVIII. 1) la imprenta de Manuel Martín», en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, VIII, 1 (1988), pp.64-95., consultado en formato electrónico en la siguiente URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12937642022307173087846/p0000007.htm>> [consultado el 12 de octubre de 2005]. En este texto se encuentra una descripción completa de esta edición, así como de las reimpresiones de la misma. El autor explica que se trata de una edición muy cuidada que en las sucesivas reimpresiones fue empeorando.

⁴ José M^a CASASAYAS, *Ensayo de una guía de bibliografía cervantina*, tomo V, Ciudad de Mallorca, ed. del propio autor, 1995, pp.44-45.

⁵ Manejamos la edición de John Jay ALLEN, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1992. El único *dicen* o *dice* del capítulo 50 lo encontramos en el siguiente pasaje «¿Y hay más que ver, después de haber visto esto, que ver salir por la puerta del castillo un buen número de doncellas, cuyos galanos y vistosos trajes, si yo me pusiese ahora a decirlos como las historias nos los cuentan, sería nunca acabar, y tomar luego la que parecía principal de todas por la mano al atrevido caballero que se arrojó en el ferviente lago, y llevarle, sin hablarle palabra, dentro del rico alcázar o castillo, y hacerle desnudar como su madre le parió, y bañarle con templadas aguas, y luego untarle todo con olorosos ungüentos y vestirle una camisa de cendal delgadísimo, toda olorosa y perfumada, y acudir otra doncella y echarle un mantón sobre los hombros que, por lo menos, dicen que suele valer una ciudad, y aun más?» en el que como vemos, en esta edición moderna encontramos *dicen* como en la edición de Amberes de 1697.

ritmo al que Leopardi avanzaba en la lectura de *Don Quijote*.

Leopardi, lector de Cervantes

La primera nota sobre Cervantes data del 24 de mayo de 1821. Se trata de una nota aislada y de carácter general relacionada con una serie de pensamientos en torno al resurgir de las ideas caballerescas y de una nueva barbarie frente a la época de Luis XIV y todo el siglo XVIII, que Leopardi considera que es la época de la «*corruzione barbarica delle parti più civili d'Europa*», que es en realidad

quella corruzione e barbarie, che succede inevitabilmente alla civiltà, di quella che si vide ne' Persiani e ne' Romani, ne' Sibariti, ne' Greci ec. E tuttavia la detta epoca si stimava allora, e per esser freschissima, si stima anche oggi, civilissima, e tutt'altro che barbara. (1078, p. 313).

La barbarie que resurge a principios del siglo XIX no provendría, según Leopardi, de la naturaleza sino de la razón y de la filosofía. Y esa vuelta de la barbarie que se ve en todos los ámbitos, incluso en las modas sociales, se observa también en las nuevas direcciones que estaba tomando la literatura italiana en ese momento.

A propósito de ese retorno de la barbarie «razonada» —en cierto modo «civilizada»—, Leopardi reflexiona sobre el resurgir de ciertas ideas caballerescas, pero lo hace a través de la opinión de la crítica francesa, que era la cultura dominante en ese momento. Mariana atribuía a los valores que *Don Quijote* propugnaba «l'indebolimento del valore (e quindi della vita nazionale, e gli orribili progressi del dispotismo) tra gli spagnoli» (1084, p. 315). Decir esto es tanto como decir que la literatura ha influido de tal modo en la vida de una nación que la ha debilitado como tal, es decir, justo lo contrario de lo que hemos visto que Leopardi opinaba sobre el estado de la literatura y la lengua españolas en su tiempo y las causas de tal estado.

Esa opinión de Mariana dice Leopardi que la encontró citada por la marquesa Lambert en su *Réflexions nouvelles sur les femmes*,⁶ aunque también la había leído en *Rivoluzione di Spagna*, lib.9 del P. d'Orléans.⁷

⁶ Dice en efecto la Marquesa de Lambert al comienzo de su obra: «Le livre de Dom Quichotte, selon un auteur espagnol, a perdu la Monarchie d'Espagne; parce que le ridicule qu'il a répandu sur la valeur, que cette Nation possédoit autrefois dans un degré si éminent, en a amolli & énérvé le courage» Madame de LAMBERT, *Réflexions nouvelles sur les femmes par une dame de la Cour*, Paris, François le Breton, 1727, pp. 5-6.

⁷ Pierre Joseph D'ORLEANS, *Histoire des revolutions d'Espagne, depuis la destruction de l'empire des Goths, jusqu'à l'entiere & parfaite réunion des royanmes de Castile & d'Arragon en une seule monarchie*, 3 vols., Paris, Rollins Fills, 1734. No sabemos si Leopardi lo leyó en el original

Ésta es, como decíamos antes, la primera reflexión que Leopardi realiza sobre el *Quijote*, pero como hemos visto es general y dirigida más a la reflexión política y filosófica sobre su época que a la literatura. Parece que la obra de Cervantes sirva más como ejemplo, como representante de toda nuestra literatura, que como texto literario en sí mismo. Es más, como veremos, las reflexiones que le suscita la lectura del *Quijote* son siempre lingüísticas, no literarias, ni filosóficas... y le sirven para realizar determinadas reflexiones sobre la lengua española en relación con otras lenguas romances y con el griego.

La primera anotación específica mientras estaba leyendo el texto cervantino la encontramos dos años después, el 8 de diciembre de 1823 (3959), a la que le siguen otras del 9 y 11 de diciembre en las que no especifica el pasaje concreto del *Quijote* donde se encuentran los ejemplos. El 14 de diciembre, y según la edición de Amberes, Leopardi está leyendo el capítulo 31 (t. 1, libro 4, p. 343); el 8 de enero de 1824 ha llegado ya al capítulo 47 de la primera parte; el 10 al 48; el 11 al 49; y el 16 de enero al 51.

La segunda parte la comienza el 21 de enero, cuando anota una cuestión lingüística del prólogo al lector de esta segunda parte. El 22 de enero, esta vez según la edición de Madrid, la anotación corresponde al primer capítulo; el 25 de enero al capítulo 3 y la del 26 de enero al capítulo 7; hasta el 28 de febrero las anotaciones no especifican el capítulo al que se refieren, pero ese día ya corresponde al capítulo 18 de la segunda parte; el 4 de marzo, al 21; el 12 de marzo, al 25 y al 26; el 14, al capítulo 27; el 23 de marzo ha llegado ya al capítulo 32 (t. 3, p. 379, según la edición de Madrid), y el 1 de abril al 40. Después hay varias anotaciones en las que de nuevo no especifica el fragmento aunque sí la página del tomo 4 de la edición de Madrid.⁸

Por fin, el 9 de mayo, anota que ha llegado a la página 315 de la edición de Madrid. No dice dónde exactamente, pero por la palabra que anota, que es la expresión «En tanto que» —a raíz de una serie de anotaciones entorno al uso del relativo en español en esa expresión frente al italiano «intanto»—, y porque dice que está en el título, podemos saber que se trata del capítulo 47 de la segunda parte.

Aquí acaban las referencias al *Quijote*. El 13 de mayo está leyendo ya la página 2 de la edición de 1615 de Milán de las *Novelas Ejemplares*, que acabará después del 16 de julio (p. 588), no sabemos exactamente cuándo, pues de ese día es la última anotación sobre esa obra.

francés o en la traducción italiana *Istoria delle rivoluzioni di Spagna. Dalla rovina dell'Imperio de' Goti, fino alla intera e perfetta riunione dei Regni di Castiglia, e di Aragona in una sola monarchia. Del padre Giuseppe d'Orleans della Compagnia di Gesu, riveduta, e pubblicata dai padri Rouille e Brumoy, della medesima Compagnia*. Tomo primo [-terzo], Venezia, Francesco Pitteri, 1737.

⁸ Leopardi anota que se trata de las páginas 169, 220, 237-238, 281, 325-334, del 7 de abril al 4 de mayo.

Leopardi lee a Cervantes en español y conforme va leyendo va anotando los diversos fenómenos lingüísticos que le llaman la atención: compara diferentes estructuras, registra diversas influencias de otras lenguas, sobre todo helenismos, etc.

Podemos dividir dichas anotaciones en varios tipos: uso de participios pasivos neutros en lugar del participio presente; adjetivos en función adverbial; fenómenos de gramática histórica que compara con otras lenguas; cuestiones gramaticales generales; y, por último, helenismos.

Entre las cuestiones de gramática histórica que reseña encontramos, por ejemplo, el hecho de que la *v* de *tovaglia* en italiano no sea aspirada, fenómeno que compara con la escritura *toballa* en el *Quijote* y con *toalla* con pérdida de la consonante (3959, p. 1009). Leopardi relaciona este fenómeno con determinadas situaciones de «irregolarità e falsità» de las primeras escrituras alfabéticas y de las primeras ortografías:

si può congetturare dalle cose dette da me altrove in più luoghi circa la difficoltà dell'applicare primieramente la scrittura alle lingue moderne, e regolarne l'ortografia, e farla corrispondere al vero suono ec. delle parole, e circa l'irregolarità e falsità delle ortografie moderne ne' loro principii, anzi pur fino all'ultimo secolo in Italia, ed altrove. (3959, p. 1009)

Este comentario sobre la adaptación ortográfica imperfecta de los sonidos de muchas lenguas da lugar a la anotación anterior sobre la *v* y a otras similares a lo largo de la obra. Un poco más adelante, el 8 de enero de 1824, Leopardi anota el mismo fenómeno, la aspiración o no de la *v*, y pone en relación la caída en el español *tardío* frente a la conservación en el italiano *tardivo* (4009, p. 1029).

Uno de los fenómenos que cuenta más anotaciones es el del uso del participio pasivo en sentido neutro en lugar del participio presente, o la adjetivación del participio. Puntualiza que, en general, tanto en italiano como en español los participios pasivos de verbos activos o neutros que se usan en sentido activo o neutro son «di senso non passato, ma presente o significante abitudine di quella cosa che è significata dal verbo» (4022, p. 3034). Es decir, los verbos que indican presente o que indican una acción habitual tienden a usar el participio pasado en sentido activo igual que los verbos que ya tienen un significado de pasado y que, tanto en italiano como en español, son muchos «regolari e ordinarissimi e infiniti» (*Ibidem*). Así, por ejemplo, *bien hablado* por *buen hablador*, *pesado* por *pesante*, etc. (4022, p. 3034); y así también *callado* por *callante* «zitto (*à todo havia estado suspenso y callado*. Cervant. D. Quijote)» 3970 (p.1013) como *tacitus* per *tacens* del latín *taceo*; el caso de *advertido* con el significado darse cuenta:

Avvertito per avvisato, accorto, avvertente da avvertire in senso di por mente. Così advertido in ispagnuolo dove credo che avvertir abbia pure questo senso come tra noi.

Credo ancora che *avvertito* nel detto senso sia preso dallo spagnuolo al quale è più che mai proprio l'usare questi cotali participii passati in cotali sensi attivi o neutri ec. Trovo *avvertido* così preso nel D. Quijote. *Avisé.* (3992, p. 1021)

Agradecido por *agradeciente*, que también se encuentra en el *Quijote* «per *piacevole, urbano, gentile, cortese*. Del resto questo participio è aggettivato e così tutti o quasi tutti gli altri tali participii così usati» (3999, p. 1024).⁹

Entendido por *intendente* y *mirado* por *mirante* (4010, p. 1029); *errado* por *errante* «come *andar errato* (...) E in ispagn. *ir errado* (Cervantes), *pensamiento errado*, (ib.)» (4015, p. 1031); en la misma página, Leopardi vuelve sobre los verbos italianos *avvedere-avvisare*, que ahora compara con nuestro *divisar*, según él con el mismo significado en ambas lenguas.

Una de las particularidades de este uso, de la que ya hemos visto algún ejemplo, es que esa tendencia al uso del participio pasado en sentido activo o neutro se da más en español que en italiano y, en muchas ocasiones, cuando en español se usa el participio pasado en italiano se usa el participio presente: así en casos como *inadvertido* o *desconocido* en español en lugar del italiano *sconoscente, condolido* por *condolente* (4040 y 4041, p.1042); *callado* por *tacente*, etc. (4105, p. 1067).

Advierte Leopardi que «bisogna però osservare intorno a questo e simili participii di verbi neutri delle lingue moderne, usati nel senso del participio di forma attiva, se quel tal verbo non è o non fu neutro passivo, fatto poi assoluto per ellissi del pronome o sempre o talvolta» (3970-71, p. 1013). Hay que tener cuidado pues en cómo se interpreta el fenómeno pues

onde tra noi il trovare un neutro col pronome, o presso gli antichi o presso i moderni non sempre è segno che quello sia neutro passivo, o lo sia stato ec. e poi soppresso il pronome, *callar* o sempre o per lo più. In tal caso *callado* nel senso suddetto, non sarebbe che in senso passivo, e non apparterrebbe al nostro discorso. (3971, p. 1013)

El tercer fenómeno de los que registra Leopardi es el del uso de los adjetivos masculinos singulares en función adverbial. El ejemplo nace de la observación del italiano, como en otras ocasiones, y de ahí a la del español. Así, por ejemplo, *demasiado* per *demasiadamente* (che credo si dica altresì), *infinito* (D. Quijote par.1. c.49.) per *infinitamente* (4012, p.1030); *avertado* por *que acierta* o *que suele acertar* y *necesitado* por que necesita (4046, p. 1045); *continuo* por *continuamente* (4053, p. 1048); «*Dormido* per

⁹ En nota al pie el propio Leopardi anota a propósito de este ejemplo: «Altra volta ve lo trovo per *benigno, favorevole* (fue mas agradecida y liberal la natura que la fortuna). *Desagradecido* p. *ingrato*. D. Quij Leido p. *che ha letto, alletterato* (ib. *leido en cosas de Caballeria andantesca*, cioè, che ha letto romanzi di Cavalleria, come quivi si vede)» (*Ibidem*).

dormiente (fors'anche *durmido*). *Vox algo dormida*. D. Quij. E in altre maniere» (4054, p. 1048); «*Comidos y bebidos, como suele decirse*. D. Quij. par.2. ed. Madrid. 1765. tom.4. p.169. cioè *que han comido y bebido*. (4069, p. 1054); *muger parida por que ha parido* (4076, p. 1057); *bien razonado por que razona bien* (4088, p. 1061); *oficio descansado por donde el hombre descansa* (4101, p. 1064); *relevado por relevante* (4102, p. 1064); y, por último, «*descansado*, che ha riposato, detto di persona. Cervantes, *Novelas Exemplares*, Milan. p.580» (4112, p. 1069).

Otro fenómeno que llama la atención a Leopardi es el uso de *que* en la locución adverbial *en tanto que* frente al italiano *intanto*, que él compara con expresiones griegas similares como «*ἐν ὅσῳ δὲ ταῦτα ἐλογιζόμεθα*» (4082, p. 1059).¹⁰ Posteriormente, Leopardi aclara que, en realidad, la expresión que en español corresponde al italiano *intanto* es *en tanto* y no *en tanto que* (4093, p. 1063), y que aquella corresponde también al italiano *infino a tanto* al igual que *hasta tanto* (4101, p. 1065), y también a *en el entretanto que*, todas expresiones que toma del *Quijote* (4093, p. 1063); así como la serie de comparaciones entre *in tanto*, *intantochè*, *fra tanto*, *tra tanto*, *infra tanto*, *in quel tanto*, ect., con el español *en tanto que*, pero también *entre tanto* y *en este entretanto* (4061, p. 1051).

Los helenismos, según Leopardi, son muy abundantes en el español. Así el caso del verbo *poner* con doble acusativo para el significado de *convertir*, como en el ejemplo «*Soplandole, le ponía* (cioè *le bazza*, lo rendeva) *redondo como una pelota*, Cervantes, Prologo al Letor de la segunda parte del Don Quijote, p.3. Frase familiare agli spagnuoli e tutta greca» (4020, p. 1033). Considera también influencia del griego la elipsis de *dice* por *dicen* con el significado de *la gente dice* o *se dice*, como en el griego «*sarebbe un'ellissi, come anche in greco φησί ec. per φασί, sarebbe ellissi di φησί τις*» (4024, p. 1035).

El resto de fenómenos que interesan a Leopardi son casos aislados que anota sólo una vez. Es el caso de la redundancia del pronombre indefinido *altro* italiano y *ἄλλος* griego que se reproduce en español, y cita como ejemplo una frase de Cervantes: «*Così otro* nello spagnuolo. Cervant. D. Quij. par.1. capit.51. *Cerca de aquí tengo mi majada, y en ella tengo fresca leche, y muy sabrosísimo queso, con OTRAS varias y sazonzadas frutas, no menos à la vista que al gusto agradable*» (4015, p. 1031).

Leopardi afirma que la segunda parte del *Quijote* está llena de italianismos, incluso más que la primera, cuando habla del uso que en ocasiones se hace de *venir* en lugar de *ser* como auxiliar:

Venire per *essere* a modo di verbo ausiliare, congiunto co' participii passivi degli altri verbi, s'usa non solo in italiano, anche antico, del che mi pare aver detto altrove, ma anche in ispan., forse a imitazione dell'italiano. Vedi D. Quij. par.2.

¹⁰ Leopardi, *op.cit.*, anota la expresión varias veces más: 4086, 4087, 4093, 4101...

(la qual parte è straordinariamente sparsa di manifestissimi italianismi, più assai che la prima ec.) cap.32. ed. Madrid 1765. tomo 3. p.370. (23. Marzo. 1824)

Todas estas comparaciones entre el italiano y el español llevan a Leopardi a concluir la similitud entre ambas lenguas, pero también a advertir que aún se parecerían más si el español se hubiese cultivado igual que el italiano con el mismo número de grandes escritores, pensadores, etc. Pues la única diferencia entre ambas lenguas —léase culturas— es que la española es menos rica y menos perfeccionada que la italiana:

La lingua spagnuola è già conformissima all'italiana per indole (oltre all'estrinseco) quanto possa esser lingua a lingua. Ma più conforme sarebbe, se ella fosse stata egualmente coltivata, formata e perfezionata, cioè avesse avuto ugual numero e varietà e capacità di [4056] scrittori che ebbe l'italiana. Dalla piega che ella prese effettivamente si raccoglie che quando avesse progredito, la forma e l'indole che avrebbe avuta in uno stato di perfezione non sarebbe stata punto diversa dall'italiana, alla quale per conseguenza la lingua spagnuola sarebbe stata tanta più conforme che ora per la maggior conformità di grado e di perfezione, perchè ora la maggiore, anzi forse unica differenza che passi tra il genio o piuttosto la forma intrinseca di queste due lingue, si è che l'una è molto meno formata e perfezionata dell'altra, e anche men ricca, il che con la copia degli scrittori e delle materie non sarebbe stato. (4055 y 4056, pp. 1048-1049)

Las anotaciones sobre diversos asuntos relativos a la lengua española son muchas a lo largo de la obra: desde la inferioridad de ésta respecto del italiano hasta la gran cantidad de préstamos del español al italiano en todos los siglos; desde cuestiones como que el español tiene pocas palabras que empiezan con *s* impura a cuestiones como que el español se parece más, junto con el italiano, a la lengua griega que a la latina. Pero ése será asunto para otro momento, baste por ahora la muestra.

APUNTES PARA UNA SEMIOLOGÍA DEL CAOS

JOSÉ ANTONIO CALZÓN GARCÍA

Universidad de Oviedo

Cabe plantearse, antes de nada, la licitud del título. Conjuntar, en una sola oración, términos tan aparentemente antitéticos como *semiología* y *caos* reviste no pocas dificultades, aunque sólo sea en lo que a su planteamiento metodológico concierne. No obstante, tanto por su capacidad de sugerencia como por su potencial operativo, con vistas claro está, al estudio y análisis literario, que al fin y al cabo es lo que nos ocupa, la *semiología del caos* supone una perspectiva crítica sobre la que merece la pena, creemos, detenerse, aunque sólo sea por unos instantes, con el objetivo de comprobar en qué medida al vincular dos actitudes epistemológicas en principio antitéticas invitamos a plantear nuevos cauces en la investigación de los escritos artísticos.

Hace ya algunas décadas, el científico Edward Lorenz, llevando a cabo una predicción meteorológica en la que hacía intervenir tres variables —esto es, la velocidad del viento, la presión del aire y la temperatura— se vio obligado a suprimir tres de los seis decimales que hasta ese momento estaba empleando con los datos que introducía con el objetivo de agilizar el cálculo, suponiendo que la eliminación de tan nimias cantidades o, lo que es lo mismo, que una variabilidad errónea de un 0,1 % apenas afectaría al resultado. Por el contrario, y para su sorpresa, la nueva predicción meteorológica no guardaba prácticamente ningún parecido con la obtenida con seis decimales, lo cual implicaba, prolongándose en el eje temporal, que los siguientes cálculos basados en estos erróneos mostraban altísimas diferencias respecto a aquellos llevados a cabo con seis decimales. Ante esta situación, Lorenz comprobó cómo el tiempo atmosférico constituía un sistema integrado por una serie de elementos, o lo que es lo mismo, por una serie de variables, que lo volvían increíblemente sensible a pequeñas influencias. Fruto de ello, no pudo menos que preguntarse, haciéndose eco de un famoso proverbio chino: «¿provoca el aleteo de una mariposa en Brasil un tornado en Texas?».¹

Lo que Lorenz, considerado como uno de los «padres» de la Teoría del Caos, pudo comprobar, es que la meteorología ha de hacer frente, en cuanto objeto de su estudio, a un sistema caótico de retroalimentación reiterada, esto es, que en el tiem-

¹ John BRIGGS y F. David PEAT, *Las siete leyes del caos*, Barcelona, Grijalbo, 1999, pp. 43-46.

po atmosférico intervienen una multiplicidad de elementos en constante interconexión, influyéndose unos a otros, generando fenómenos que a su vez interactúan de nuevo entre sí, y así sucesivamente. La supresión o modificación de cualquiera de estos elementos, por la inevitable influencia que tienen en todo el artefacto sistémico, genera consecuencias que atentan contra la predictibilidad que sería de esperar en todo cálculo científico. De este modo, retomando la famosa frase de Lorenz, no es sólo que el vuelo de una mariposa pueda provocar un tornado en Texas, sino que ni siquiera podemos saberlo con anterioridad.

La Teoría del Caos ha venido configurándose, en los últimos tiempos, como una propuesta metodológica alternativa e interdisciplinar² a los tradicionales cauces por los que transcurre la epistemología, poniendo en solfa las actitudes mecanicistas y deterministas que venían cimentando la ciencia desde los tiempos de Newton, según las cuales la predictibilidad era un rasgo inherente a toda materia perteneciente al ámbito de las disciplinas experimentales. Por el contrario, en las últimas décadas no pocos estudiosos de terrenos muy distintos³ han podido comprobar la versatilidad operativa de esta nueva actitud, proyectándola y adaptándola según las necesidades, pero con una serie de premisas en común: a) frente a la existencia de sistemas deterministas o mecánicos, o lo que es lo mismo, de «ciclos límite», los cuales se aíslan, por así decirlo, del flujo del mundo exterior debido a que una gran parte de su energía interna está dedicada a resistirse al cambio, consiguiendo así la perpetuación relativamente mecánica de un modelo inicial,⁴ encontramos otras estructuras, mejor dicho ámbitos, en los cuales la dinámica de sus componentes tiene carácter lineal, unidireccional e irreversible;⁵ b) las estructuras lineales admiten dos tipos de dinámicas: aquellas que caen en el llamado «olvido aleatorio», y las que

² Como muestra de ello, basta con consultar el ejercicio ensayístico de Antonio ESCO-HOTADO, *Caos y orden*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, en el cual, con desbordante erudición, muestra la aplicabilidad de este planteamiento teórico a disciplinas tan dispares como las matemáticas, la química, la economía o las ciencias sociales.

³ Por citar sólo algunos títulos en español: Ian HACKING, *La domesticación del azar: la erosión del determinismo y el nacimiento de las ciencias del caos*, Barcelona, Gedisa, 1991; Edward N. LORENZ, *La esencia del caos: un campo de conocimiento que se ha convertido en parte importante del mundo que nos rodea*, Madrid, Debate, 2000; Eduardo CESARMAN, *Orden y caos: el complejo orden de la naturaleza*, México, Diana, 1982; Ian STEWART, *¿Juega Dios a los dados?: la nueva matemática del caos*, Barcelona, Crítica, 1991; M^a Concepción GONZÁLEZ VEIGA, *La Teoría del Caos: nuevas perspectivas en la modelización económica*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la universidad de Oviedo, 1995; James GLEICK, *Caos: la creación de una ciencia*, Barcelona, Seix Barral, 1988; o Georges BALANDIER, *El desorden: la teoría del caos y las ciencias sociales, elogio de la fecundidad del movimiento*, Barcelona, Gedisa, 1989.

⁴ BRIGGS Y PEAT, *op. cit.*, p. 54.

⁵ Ilya PRIGOGINE, *¿Tan sólo una ilusión? Una exploración del caos al orden*, Barcelona, Tusquets, 1988, p. 104.

hacen surgir sistemas caóticos, impredecibles, los cuales generan su propio orden o equilibrio interno. Es la distancia que hay, por ejemplo, entre un infarto de miocardio y el habitual latido del corazón de un ser humano;⁶ c) los sistemas caóticos, integrados por vórtices, esto es, por entidades individuales y diferenciadas y, sin embargo, inseparables a la vez del proceso que las ha generado, generan fractales, es decir, restos, manifestaciones o formas realizadas por la acción de sistemas dinámicos caóticos: una foto que recoja el romper de las olas de un mar embravecido contra un acantilado es una magnífica muestra de ello.

Uno de los aspectos más interesantes de estas premisas es que plantean, en apariencia, un oxímoron irresoluble: los sistemas caóticos se autoorganizan, generan su propio orden interno que, eso sí, se nos escapa de las manos. Uno de los grandes investigadores de la Teoría del Caos lo ha explicado con gran sencillez: «quizás el aspecto más inesperado es que, a todos los niveles de orden, aparece la coherencia del caos para condiciones de no equilibrio: un mundo en equilibrio sería caótico, el mundo de no equilibrio alcanza un grado de coherencia que, para mí al menos, es sorprendente».⁷ Entendemos dos conclusiones a partir de esta afirmación de Prigogine: por un lado, que el caos tiende a plantear una dinámica que lo sustenta y, en cierto modo, lo justifica, y, por otra parte, que el orden precisa de lo azaroso para su propia supervivencia.

En resumen, la Teoría del Caos plantea un nuevo horizonte epistemológico en el cual el ser humano asiste a la constante existencia de estructuras y dinámicas impredecibles y, por tanto, incontrolables. En estos universos, una pléyade de variables vertebran el devenir del sistema, su evolución, donde todos y cada uno de sus elementos son autónomos y dependientes a un tiempo, relacionándose entre sí a partir de constantes rizados retroalimentadores.

Hasta aquí uno de los ámbitos metodológicos que apuntábamos en el título. Para plantear su posible articulación con la semiología precisamos, claro está, de una sucinta reflexión en torno a esta segunda línea investigadora, lo cual parece encaminar, creemos, al establecimiento de más líneas en común de las que en un principio pudiera pensarse. Juzgue si no el lector.

Toda obra que analice desde un punto de vista histórico el desarrollo de la semiótica o semiología ha de remontarse a Charles S. Peirce, quien planteaba como su objetivo fundamental «el análisis de la dimensión significante de todo hecho desde el momento en que se asigna su pertinencia: el régimen de determinaciones objetivas que hacen significativo a lo real».⁸ De manera menos confusa, Bobes considera

⁶ BRIGGS y PEAT, *op. cit.*, pp. 83-85.

⁷ PRIGOGINE, *op. cit.*, p. 35.

⁸ Charles S. PEIRCE, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva visión, 1974, p. 9.

que «la semiótica se presenta como una investigación sobre los sistemas de signos, limitándose en la práctica al lenguaje articulado, bien como sistema de comunicación, bien como creación artística».⁹ La semiótica, por tanto, consistiría en una «investigación de índole filosófica sobre el lenguaje en su doble perspectiva de sistema de signos y medio de expresión con valor social»,¹⁰ o, dicho en otros términos, «la semiología toma como objeto el signo en su funcionamiento y como objeto que asume un sentido por medio de un proceso en el que actúa un sujeto que se expresa, comunica, interactúa con otro sujeto».¹¹

Formulado en estos términos, la semiología parece plantearse como una disciplina, más o menos científica, que tiene como objeto de estudio los sistemas de signos, y fundamentalmente el lenguaje articulado, tanto en su vertiente intrínseca, atendiendo fundamentalmente al mensaje, como en su lectura extrínseca, donde cobra protagonismo la tríada «emisor-mensaje-receptor». No obstante, el cientificismo que se le presupone a la semiótica choca de manera frontal con el carácter difuso que, para algunos, presenta su propio objeto de estudio: «una investigación semiótica solamente tiene sentido si la estructura del campo semiótico es asumida como una entidad imprecisa que el método se propone aclarar (provocando continuamente sus contradicciones)».¹² En este sentido, el lenguaje literario parece ofrecer, para algunos teóricos, determinadas particularidades que le confieren una especial inestabilidad. Así lo ve Bobes,¹³ para quien el signo literario no muestra una relación estable entre forma y sentido, por lo cual carecería de codificación. En el caso de que se codificase, pertenecería ya al terreno de lo lingüístico, al haber sido fijado de manera estable.¹⁴ Formulado en otros términos:

⁹ María del Carmen BOBES NAVES, *La semiótica como teoría lingüística*, Madrid, Gredos, 1973, p. 7.

¹⁰ *Ibidem*, p. 91.

¹¹ María del Carmen BOBES NAVES, *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 76.

¹² Umberto ECO, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1986, p. 15.

¹³ María del Carmen BOBES NAVES, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos, 1992.

¹⁴ No todos los críticos están de acuerdo sobre esta cuestión. Para algunos no existen diferencias entre lo que se entiende por narración natural —tenida por no literaria— y la narración literaria, pues en ambos casos estarían presentes sus rasgos definitorios: abstracción, orientación, complicación de la acción, evaluación, resultado o resolución y coda. Véase, por ejemplo, José DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, «Literatura y actos de lenguaje», en *Pragmática de la comunicación literaria*, José Antonio Mayoral (comp.), Madrid, Arco/Libros, 1987, pp. 83-124, y especialmente la p. 99.

El signo literario no mantiene la capacidad denotativa del signo lingüístico y pierde las relaciones referenciales, y esto posibilita que se convierta en creador de su propia referencia remitiéndola a mundos ficcionales, que se actualizarán en cada una de las lecturas a través del interpretante que aporta el lector.¹⁵

En términos muy parecidos, Camarero Arribas, manejando el concepto de gramatextualidad, alude a éste como «la propiedad que tiene la escritura de construir textos según leyes semiósicas propias».¹⁶

A estas alturas, parece que podemos ofrecer una serie de denominadores comunes entre la semiología literaria y la teoría del caos: a) ambas disciplinas pretenden acercarse a un objeto de estudio inestable, lineal, no cerrado, que hace de la predictibilidad y del mecanicismo conceptos muy poco operativos; b) estas estructuras dinámicas tienden a autoorganizarse, a crear su propia coherencia interna, lo que significa, en el caso de las obras literarias, que se convierten en creadoras de su propia referencia; c) su objeto de estudio admite consideraciones tanto holistas —concediendo primacía al todo—, caso de la visión del mar embravecido o de una novela, como reduccionistas —donde la totalidad sólo es contemplada en cuanto resultante de la composición de las partes—, atendiendo, por ejemplo, a una visión microscópica de una ola o a los componentes sémicos de un verso, y d) la presencia de vórtices, esto es, de elementos autónomos e interdependientes a un tiempo, es constantemente analizada en ambos casos, comprobando la existencia de innumerables rizos retroalimentadores o, lo que es lo mismo, de la simultánea interconexión de todos y cada uno de sus componentes, generando procesos, o elementos más amplios, que a su vez interactúan entre sí, y así sucesivamente.

Decir de la literatura que es un universo caótico a algunos puede sonarles a perogrullada, y a otros a blasfemia postmoderna. Entre los primeros podríamos citar a no pocos escritores, para quienes la creatividad supone un *algo* casi esotérico, ese *furor* platónico del que tan cansados estamos de oír hablar, que unas veces se muestra con desbordante generosidad y otras veces se le revela al poeta o al novelista con mezquina tacañería. Y entre los segundos encontraríamos a no pocos estudiosos de este siglo, adscritos a corrientes críticas como el estructuralismo o el formalismo, para quienes aludir al caos es tan solo sinónimo de incompetencia:

Es necesario convenir previamente en que la obra literaria constituye un sistema, y que otro tanto ocurre con la literatura. Únicamente sobre la base de esta convención se puede construir una ciencia literaria que se proponga estudiar lo que

¹⁵ María del Carmen BOBES NAVES, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 241.

¹⁶ Jesús CAMARERO ARRIBAS, «La muerte del autor y la teoría del espacio en la escritura bajo construcción», en *Autor y texto: fragmentos de una presencia*, Barcelona, PPU, 1996, pp. 193-202, p. 194.

hasta ahora aparece como imagen caótica de los fenómenos y de las series heterogéneas.¹⁷

Frente a ello, otros teóricos no hacen una lectura «apocalíptica» del caos:

La caología no podría ser interpretada como una apología del desorden, pues propone otra representación de este, lo pone en su lugar; demuestra que si los acontecimientos y las turbulencias de la naturaleza dan una impresión de confusión, de batifondo, son sin embargo *atraídos* por ciertos estados.¹⁸

Mucho más cercanos a esta segunda línea, consideramos que la Teoría del Caos y la semiología literaria son planteamientos metodológicos, no sólo perfectamente complementarios, sino con una base epistemológica común, que hacen de estructuras lineales con un elevado grado de incertidumbre su objeto análisis. La mayor prueba de ello la tenemos, curiosamente, en el hecho —creemos que aún no estudiado— de que fuera precisamente Peirce, abanderado de la semiótica, uno de los principales defensores de la presencia de lo azaroso, ya a finales del siglo XIX, mucho antes de que lo que hoy conocemos como Teoría del Caos hiciera acto de presencia. Peirce, contagiado sin duda por la crisis del cientificismo que invadió la cultura de los últimos años decimonónicos, veía en lo aleatorio una fuerza con vida propia en el universo, la cual no era atribuible exclusivamente a las limitaciones de nuestro intelecto:

El azar mismo fluye en toda avenida de sentido: es de todas las cosas la más entremetida. Que es absoluto y constituye la más manifiesta de todas las percepciones intelectuales. Que es un ser, vivo y consciente, es lo que toda la estupidez correspondiente al raciocinio no podrá negar con todo su atrevimiento.¹⁹

Queda, por tanto, comprobar en qué medida es posible aplicar el aparato metodológico y las premisas de la Teoría del Caos al análisis literario. Para ello, vamos a recurrir a textos de referencia, con los cuales analizar la presencia e imbricación de las estructuras y dinámicas caóticas en ellos, tanto desde una perspectiva intrínseca como extrínseca.

¹⁷ Yuri TINIANOV, «Sobre la evolución literaria», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires, Signos, 1970, pp. 89-101. La cita es de la p. 91.

¹⁸ BALANDIER, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ HACKING, *op. cit.*, p. 285. Hacking concede tal protagonismo a la figura de Peirce que le dedica todo un capítulo —privilegio que no otorga a ningún otro autor—, el último (pp. 285-306), recogiendo las apasionadas reflexiones de éste publicadas en el número 3 de *The Monist* en 1893, con el sugerente título de «Reply to the Necessitarians» (pp. 526-570).

Respecto a lo primero, hemos escogido un texto de Rafael Morales, seleccionado por J. Benito de Lucas en su antología de poetas españoles de posguerra. El poema es el siguiente:

A UN ESQUELETO DE MUCHACHA

Homenaje a Lope de Vega

En esta frente, Dios, en esta frente
hubo un clamor de sangre rumorosa,
y aquí, en esta oquedad, se abrió la rosa
de una fugaz mejilla adolescente.

Aquí el pecho sutil dio su naciente
gracia de flor incierta y venturosa,
y aquí surgió la mano, deliciosa
primicia de este brazo inexistente.

Aquí el cuello de garza sostenía
la alada soledad de la cabeza,
y aquí el cabello undoso se vertía.

Y aquí, en redonda y cálida pereza,
el cauce de la pierna se extendía
para hallar por el pie la ligereza.²⁰

El poeta, o, mejor dicho, la voz poética, recorre con meticulosidad el cadáver de una muchacha. Esas concreciones anatómicas (frente, oquedad del rostro, tórax, brazo, mano, cuello, etc.) se convierten en vórtices, en la medida en que son elementos con una autonomía semiológica —en cuanto unidades significativas dentro del poema— integrados en entidades superiores: el pecho, la mano y el brazo aglutinan los puntos de referencia del segundo cuarteto, y por tanto de una estrofa, por ejemplo. No obstante, no hemos de ver estos elementos como unidades discretas de un conjunto finito, al menos a priori: en el segundo cuarteto hubiéramos podido localizar muchas más alusiones a partes del organismo humano, constituyendo quizás una mera enumeración, por medio del asíndeton, consiguiendo, al omitir las conjunciones, dar fuerza al concepto; la «cadera» hubiera podido suceder al «pecho» del v. 5, y los «dedos» a la «mano» del v. 7, continuando con el sentido descendente,

²⁰ VV. AA., *Once poetas españoles (Promoción de posguerra)*, Ed. de Joaquín Benito de Lucas, Madrid, Bruño, 1993, p. 191. Se incluye un comentario del poema en las pp. 193-197, al cual remitimos, y que tomamos como referencia para las pautas generales de su análisis convencional.

desde el punto de vista visual, que ofrece el poema. De igual manera, las extremidades superiores no sólo cuentan con manos y brazos: también hay uñas, quizás lunares, etc., que podían haber aparecido en los vv. 7-8, donde se alude a esta parte del cuerpo. Se me objetará, recurriendo a una cuestión en principio sintáctica, que la excesiva inclusión de elementos hubiera roto la estructura enumerativa y paralelística que ha establecido el poema, recurriendo a la anáfora (repetición de «y aquí» y «aquí» a lo largo del texto, al comienzo de 6 de los 14 versos que constituyen el soneto, consiguiendo con la inclusión de este elemento deíctico generar la ilusión de estar acompañando al poeta en su triste «repaso» al esqueleto de la amada) para introducir cada uno de los elementos mencionados del cadáver. Pero hubiera habido otras opciones. Podría haberse tratado de un soneto con estrambote, lo cual habría permitido incorporar más elementos del cuerpo de la joven. Quizás los tercetos hubieran podido mostrar la anáfora en todos los versos, aunque incrementando, eso sí, el ritmo del poema. Del rostro, el poeta destaca la frente y la mejilla. ¿Por qué no motivos que hubiesen marcado, a lo mejor, aún más la belleza, ya extinta, de la joven: sus ojos, la boca, los labios? Benito de Lucas, en el comentario que realiza del poema,²¹ destaca, desde el punto de vista metafórico, expresiones tales como «flor incierta y venturosa», en el v. 6, alusión, en su opinión, a los senos. ¿Qué comparten ambos términos, desde un punto de vista semántico, como para establecer este vínculo? ¿Hubiese podido sustituirse por otro vocablo, quizás el nombre concreto de una flor? Pero eso hubiese implicado reajustes para la medida de los versos, a lo mejor también habría que cambiar los versos con los cuales rima. ¿Aporta algo la inclusión de un nuevo elemento del cuerpo de la muchacha al final del v. 11 («y aquí el cabello undoso se vertía») o hubiese sido mejor reforzar la estructura paralelística entre los dos tercetos, incluyendo el adverbio deíctico «aquí» sólo al comienzo de estas estrofas finales?

Las preguntas se acumulan... Desde luego, en esta muestra insultantemente desenfadada de análisis literario hay mucho de broma, de puro juego. Por supuesto que elogiamos la habilidad poética de Rafael Morales y la cuidadosa destreza con que está elaborado este texto. Pero no es ésa la cuestión. Con esta desordenada sucesión de «sugerencias» sólo queremos poner de relieve cuestiones de mucho mayor calado: a) toda obra literaria está elaborada por vórtices, esto es, por elementos autónomos y dependientes a un tiempo, y de ello es consciente tanto el escritor como el crítico literario; b) estos vórtices generan rizos retroalimentadores. Cada elemento influye en los restantes. Como apuntábamos, cambiar un término supone reajustar la medida del verso, quizás cambiar el género de la palabra final, y con ello la rima, con lo cual afectaría a aquellos versos con los cuales rima, que a su vez

²¹ *Ibidem*, pp. 195-196.

habrían de ser modificados, etc., y éstos, a su vez, generarían nuevos efectos que también se entrecruzarían, de modo que el vínculo que en el poema transcrito se establece entre «pecho» y «seno», por ejemplo, hace que estos términos adquieran un nuevo significado en el poema, afectando a éste en su totalidad, en la medida en que contribuyen a generar esa imagen del *tempus fugit*; c) lo aleatorio no ha de ser desdenado en el proceso de creación artística. ¿Por qué nuestro poeta ha seleccionado esas partes del cuerpo, en concreto, y no otras? ¿Por una cuestión fónica? ¿Por una cuestión de número de sílabas? Cuando varias palabras son las «candidatas», y sólo una la «ganadora», ¿puede haber influido únicamente el azar en la elección? De todas formas, estamos aludiendo a una estructura, la poética, mucho más cerrada que otras. En el caso de una novela, ¿qué más da que un sofá sea rojo o verde, muchas veces? ¿Le importaba al escritor? ¿Fue de nuevo el azar?; d) las creaciones artísticas son estructuras lineales. Para comentar un poema bien, no podemos limitarnos a él tan solo. En el caso de *A un esqueleto de muchacha*, poema que hemos tratado, éste sólo cobra sentido dentro del poemario al que pertenece, y éste a su vez dentro de la trayectoria poética de Rafael Morales, quien se ve inserto en la corriente literaria de posguerra, y así sucesivamente...

Pero hemos aludido anteriormente a otra perspectiva, la extrínseca, desde la que también es posible enfocar el asunto. Nos referimos, en particular, a la recepción de los textos literarios. Pongamos algún ejemplo. La aparición del *Lazarillo*, en 1554, debió de causar no poca perplejidad a sus lectores, al plantear, a diferencia de cualquier texto previo, una historia ficticia absolutamente verosímil. Las hazañas de Lázaro entraban dentro de lo posible, cualquiera podía darse cuenta de ello, y esto invitaba a pensar que se trataba de un texto *real*, pero no *realista*, concepto nuevo, inédito para los lectores del momento. No en vano, algunos críticos invitan a pensar que la intención del autor era precisamente que el texto pareciese real, y como tal se tomase.²² La obra, por tanto, no sólo no cayó en saco roto, sufriendo la incompreensión de sus contemporáneos, sino que Mateo Alemán recogió el testigo perfectamente, adaptándolo, eso sí, a nuevos aires contrarreformistas, dando a luz al *Guzmán*, cuyo éxito en su época fue incontestable. ¿Por qué triunfó la nueva fórmula picaresca? Podría argumentarse que la crisis por la que estaban pasando las ficciones descabelladas de los relatos caballerescos invitaba a pensar en la creación de un nuevo paradigma, retando al escritor y seduciendo al lector. Démos entonces un paso más, esta vez de orden cronológico: en 1605 sale a la luz *La pícaro Justina*, la cual adaptaba el patrón picaresco a la mujer, a quien cedía el protagonismo. El

²² Para todas estas cuestiones, véase el estudio de Francisco RICO, *Problemas del «Lazarillo»*, Madrid, Cátedra, 1987.

texto, farragoso y de muy difícil lectura,²³ se alejaba muy mucho de la breve historia de Lázaro, publicada medio siglo antes. En cualquier caso, la nueva fórmula no sólo fue aceptada, sino que generó toda una corriente de picaresca femenina que encaminó hacia la llamada «novela cortesana», con títulos como *La Hija de Celestina*, *Teresa de Manzanares* o *Las harpías en Madrid*. ¿Por qué el protagonismo femenino comenzó a imponerse, sin ningún aparente motivo para ello? De nuevo podría defenderse el agotamiento de la fórmula masculina, pero lo cierto es que esta siguió cultivándose, con títulos tan importantes como *El Buscón*. No deja de resultar sugerente el pensar que Justina, batiendo sus alas de mariposa, lograra desencadenar un tornado en el ámbito picaresco...

Un último aspecto, éste concerniente a una de las premisas, aún no concretada con los ejemplos propuestos: el del principio de autoorganización de los sistemas caóticos. No son pocos los escritores que afirman haber llevado a cabo prácticas de escritura automática, sin pensar (¿deberíamos decir dejándose llevar por el azar?), con resultados no siempre desechables. Entre sus precursores tenemos a André Breton, quien con *Les Champs magnétiques* da luz verde a esta nueva forma de plantear la creatividad. En este mismo sentido, los sueños, lejos de doblarse a la racionalidad, también han dado lugar a escritos dignos de ser tenidos en consideración. Baste con referirse al famoso poema de Coleridge *Kublai Khan, a vision in a dream*, el cual al parecer tuvo su origen en una ensoñación producida por dos gramos de opio.

Hora es de ir acabando. Dos creemos que son las causas que han llevado a desterrar el fantasma del caos o de la indeterminación del ámbito de la literatura, debidos ambos a la acción de los agentes implicados en el proceso. Por una parte, muchos escritores, escudados en la reverencialidad que le otorga parte del público, se niegan a admitir la ausencia, en determinados momentos, de premeditada intencionalidad en ciertos elementos de sus creaciones. Otros son más humildes, o prefieren revestirse con la misteriosa aureola que proporciona el atribuir a las creaciones artísticas un componente casi esotérico, místico. Pero muy pocos o ninguno se atreve a atribuir a lo azaroso cierta relevancia en sus textos. Desde que el autor ha sumido con orgullo la propiedad intelectual de las obras, hace ya siglos de ello, ya nadie parece dispuesto a perder terreno en este sentido, reconociendo la ausencia de control sobre todas y cada una de las palabras que han escrito. Por otro lado, y en connivencia con esto, determinadas líneas de crítica literaria, como la formalista o estructuralista, han pretendido hacer de las obras universos cerrados y concienzuda-

²³ Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951, pp. 376-379, le dedica devastadoras críticas, en este sentido, considerándolo como un texto «estrafalario, oscuro, fastidioso», hasta el punto de afirmar que «no hay en todo el libro arte de composición».

mente calculados, donde todos y cada uno de sus elementos pueden ser meticulosamente desentrañados y justificados, como si de un reto al propio autor se tratase. Frente a ello, y continuando una línea que, abierta por Peirce, no parece haber resultado extremadamente fecunda, postulamos que es posible complementar los avances en semiología con la humildad que implica reconocer que en toda manifestación artística siempre hay y habrá, desde cualquier rol que asumamos (autor, crítico, lector ocasional), determinados elementos que nos resulten inasibles por su propia naturaleza:

La Teoría del Caos no es arte, pero apunta en una dirección similar: la dirección que encontramos en las consoladoras imágenes de la naturaleza, la dirección hacia la que apunta nuestro esfuerzo para contactar con ese secreto ingrediente del Universo al que llamamos espíritu.²⁴

²⁴ BRIGGS y PEAT, *op. cit.*, p. 167.

CASA DE JUEGOS: EL EROTISMO COMO ÉTICA DE LA SUBVERSIÓN

ANNA CHOVER LAFARGA

Universitat de València

Oribas de civil visitan La Habana

Escena del todo usual: en la noche, una mujer espera sentada en el banco de un parque. No es Penélope aunque el imaginario de la espera coincide: un Ulises caribeño vendrá a sacarla del anonadamiento en el que anda inmersa. Cambio de planes inesperado. En la soledad del parque, el repiqueteo de unos tacones que se acercan la inquieta al tiempo que le recuerdan su infancia, cuando jugaba con sus amigas a ser mujer. Ignora que es otro el juego que está a punto de emprender. La normalidad se rompe cuando una mulata «alta, de piernas insuperables» (Chaviano 1999: 11)¹ se sienta a su lado increpándola para entablar conversación. Es su cita pero eso también lo sabrá después, cuando escuche la contraseña acordada.

La escena corresponde al arranque de *Casa de juegos*, el segundo de los textos que componen la trilogía chaviana; una novela a priori erótica aunque de adscripción relativa por su ensamblaje como narración fantástica.² La mujer que espera es Gaia, su protagonista, y la mulata, contra todo pronóstico, Oshún, la Afrodita yorubá y una las deidades más populares de Cuba.³ No es la única. Esta vez Chaviano

¹ CHAVIANO, Daína (1999), *Casa de juegos*, Madrid: Planeta.

² Cabe tener presente que la trayectoria literaria de Daína Chaviano tiene sus bases en el género de ciencia-ficción. De hecho, su primera incursión importante en las letras cubanas fue el Premio David de ciencia-ficción en 1981 por *Los mundos que amo*. Una exitosa colección de cinco relatos que, según opinión de Javier Gómez, inició el reconocimiento masivo de la ciencia-ficción cubana como género, tanto para la crítica como para el público. Otras actividades como la fundación del primer taller literario de Ciencia-Ficción en Cuba, el *Óscar Hurtado*, consolida la afinidad de la autora en el género. Pero será a partir de la publicación de su segundo libro, *Amoroso Planeta* (1983), cuando Chaviano inicia la exploración de lo que se convierte en uno de los *leitmotifs* fundamentales de su obra posterior: la fusión mitología/Ciencia-Ficción; campo temático que ya no abandona y que en *Casa de juegos* se manifiesta bajo un patente erotismo que vertebra toda la novela.

³ Para ser más exactos, en la religión afrocubana Oshún se sincretiza con la Caridad del Cobre, considerada patrona de Cuba. Alicia E. VADILLO (2002: 54 y ss.) documenta que el sincretismo se produce por la asociación de la diosa con el cobre, material utilizado en África para la confección de brazaletes.

construye una trama en la que flirtea con la ambigüedad de dioses humanizados que se mezclan con el resto de personajes. Orishas de civil que domesticarán la conciencia de Gaia hacia formas de sedición internas no visibles en la estructura social:

Su herramienta conspirativa era bastante extraña: avisaba a los descontentos, conminándolos a una aparente obediencia que, sin embargo, no cambiaba la estructura de su pensamiento. Eso habían hecho con ella. Toda la energía empleada en cuestionar órdenes absurdas había sido moldeada —sin que se diera cuenta— por sus peculiares experiencias sexuales. Primero la condicionaron a obedecer; después, tras hacerle saltar las barreras de su libido, fue liberada de esas ataduras que suelen originar mayores represiones. Su actitud cambió. Se dio el lujo de aceptar burlescamente lo que antes provocara en ella reacciones peligrosas. (167-168)

Cuando Eri, su amante, se cruza premeditadamente en la vida de Gaia, ella está a punto de graduarse o de no hacerlo porque en los círculos universitarios ha sido clasificada como estudiante «problemática». Actitud evidenciada por la reticencia mostrada al tener que firmar una circular en la que se compromete a denunciar cualquier atisbo de inconsistencia ideológica contra los postulados marxistas que detecte entre el alumnado. Control ideológico al que se resiste enfrentándose a la institución y haciendo peligrar cualquier posibilidad de futura inserción social. Como vemos, el punto de partida coincide con el planteado en *El hombre, la hembra y el hambre* (1998).⁴ Gaia adopta una postura crítica contra el sistema por una cuestión de coherencia ideológica. La misma que lleva a Claudia a denunciar la venta ilegal de arte y le cuesta el despido sumiéndola en la marginalidad del *jineterismo*. Gaia correrá mejor suerte esta vez ya que accede a firmar la circular, digamos que claudica. Sin darse cuenta, su mente está siendo educada mediante el sometimiento de la libido y, en este punto, Eri tiene un papel protagónico.

Como desdoblamiento del orisha Inle, Eri le enseña a sobrevivir con respecto al sistema político. Pero no es éste el único problema de Gaia, quien, además de tener pequeños enfrentamientos en la facultad, está totalmente traumatizada por la muerte de un amante cuya pérdida la ha sumido en un grave estado de frigidez. Eri, en la humanización de Inle, diagnostica la dolencia y prescribe para su curación cópula sin medida, goce para el cuerpo con el que liberar la mente. Terapia sexual, semen milagroso de orisha.

Ya señalamos que, en la religión yorubá, Inle es el orisha de los médicos y los peces. Considerado dueño del río Bolívar, es conocido además por su extremada belleza y erotismo. La elección de este orisha no es, por tanto, casual. Transfigurado

⁴ CHAVIANO, Daína, *El hombre, la hembra y el hambre*, Madrid, Planeta, 1998.

como Eri en el rol de un joven médico, se instala en la vida de Gaia como un amante, casi como una adicción de la que no puede sustraerse, experimentando cambios en su conciencia después de cada encuentro sexual. Dos líneas argumentales se suceden paralelas: la reinserción de Gaia al medio social bajo una aparente sumisión a los sistemas de control del régimen y la superación de la muerte de su antiguo amante. Muy peculiar este método de curación que organiza la novela bajo la estructura de un aprendizaje, del que la protagonista no es consciente hasta prácticamente llegado el desenlace. Método interrelacionado con la práctica de la santería, donde la magia posibilita el enigma sobre la verdadera identidad de unos personajes que Gaia, junto al lector, irá develando a la par de la curación de su propio trauma.

Se entiende así que la trama de la novela sólo puede ser comprendida a la luz de las creencias de la religión yorubá, de las ceremonias y rituales que constituyen su práctica y a partir de las relaciones entre los dioses y sus creyentes. Para comprender la función de los orishas en el texto cabe apelar a una peculiar teología —común a las distintas religiones afrocubanas— donde el mito es el eslabón inicial de una estructura fuertemente jerarquizada. Así encontramos un panteón organizado a partir de un dios principal que, por razones en las que no vamos a entrar, se separa del mundo y deja en su lugar a divinidades intermedias, los orishas, que funcionan como enlaces entre él y los humanos.⁵

Pero lo que nos interesa para el caso es que, según Argüelles y Hodge, en la naturaleza misma del mito africano está la personificación de las fuerzas naturales, «dar rasgos humanos a las deidades» (Vadillo: 32 y ss.); lo cual implica que un mismo mito puede presentarse con versiones diferentes, descentrando la organización teórica pero al tiempo enriqueciéndola por las posibilidades que le confiere.⁶ Asimismo, las deidades pueden adquirir múltiples formas creando los llamados *caminos* o *avatares*, que describen a las divinidades de maneras diversas e incluso contradictorias; como ocurre en la mescolanza con el santoral católico donde Inle se sincretiza con San Rafael y Oshún con la Caridad del Cobre.

Concretando, venimos a subrayar que la Santería cubana como creencia yorubá —modificada con elementos religiosos de otros cultos africanos y del Catolicismo— posee en su desarrollo un amplio panteón de dioses que se representan con características humanas; dato que nos permite contextualizar la estrategia argumen-

⁵ Otro lugar sería el destinado a los espíritus, quienes también tienen función de intermediarios pero con ciertas limitaciones (Vadillo: 31). Este es el caso que encontramos en Muba y el Indio, dos personajes de *El hombre* que, con roles antitéticos, guían a Claudia en su travesía vital.

⁶ Esta flexibilidad posibilitó que, ante la imposición del santoral católico, se interpretara el santo occidental como una manifestación más del orisha original.

tal de Chaviano. Que los orishas adopten forma humana interponiéndose en el camino de Gaia puede ponerse en relación con la creencia de la regla de Ocha por la cual existe una interacción entre el plano divino y el humano cuyo equilibrio determina la vida del creyente en un plano cotidiano. O sea que, según los preceptos de esta religión, existe la promesa de una existencia armónica que depende del equilibrio del ser humano con fuerzas trascendentales que dirigen la vida.

Gaia, pese a ser agnóstica declarada, en su desesperación acude a los consejos de una santera que contacta con el orisha Eleguá;⁷ quien vaticina los peligros de la desarmonía que padece Gaia con el plano divino, instándola sobre la necesidad de agasajarle para obtener su ayuda. Por prescripción de la santera deberá derramar miel en una esquina de la casa. Un presente para Eleguá con el que restablecer la comunicación entre los dos niveles, una demanda de socorro para quien puede controlar su destino. Porque «el Dios que abre los caminos...» —tal y como rezan los títulos de la primera y segunda parte de la novela— «...también puede cerrarlos» o ayudar a recuperar el epicentro armónico de la vida. En la de Gaia, el oráculo había hablado por boca de la santera y el pronóstico es muy claro. La protagonista no ha conseguido asimilar la muerte de su amante por lo que su deseo anda estancado en una ensoñación funesta somatizada en un cuadro de frigidez. «Su antiguo eros había desaparecido. Abandonó todo esfuerzo cuando se convenció de que explorar aquel vacío era como intentar revivir un cadáver» (31). Dos orishas femeninos la acompañan en su duelo: Oshún Awé, conocida por su tristeza, y Oyá, reina de los cementerios y dueña de la tempestad.⁸ Para salir de su estado y superar el duelo debe abandonar el recuerdo fatal de su amante sustituyéndolo por otro hombre que le permita conectarse con su libido. El resto de la historia ya la sabemos: Gaia conocerá a Eri, encargado de su sanación por precepto divino.

Alicia E. Vadillo se pronuncia sobre este místico proceso de curación puntualizando que en la praxis curativa del orisha tiene un papel crucial el juego, está fundamentada en el carácter lúdico de la imitación. Efectivamente, toda la novela se plantea como un juego de apariencias que posibilita dar lugar a realidades semejantes. Siguiendo los preceptos básicos de la magia, la experiencia de Gaia junto al

⁷ Según información de Alicia E. Vadillo, Eleguá es el orisha que controla el destino ya que posee el don de abrir o cerrar las puertas a los creyentes. «Es dueño de las encrucijadas y vive en las cuatro esquinas», lo que explica que reclame a Gaia la ofrenda de la miel en una esquina de su casa. Tal vez por ser considerado mensajero de los dioses será quien la advierta, mediante la santera, de la gravedad de su situación. Se podría añadir que es «ambivalente, tiene dos valencias: es Eleguá y Eshú; pero además es el principio y el fin; lo bueno y lo malo; la vida y la muerte, la guerra y la tranquilidad; lo uno y lo otro» (Vadillo: 69); valencias contradictorias desde las que también se puede leer el caos en el que se encuentra instalada la protagonista al inicio de la novela.

⁸ Obba, Oyá y Oshún, divinidades fluviales en África, son las tres esposas de Shangó.

orisha constituye una realidad alternativa que, en última instancia, refleja su propio mundo interior. Podemos decir que la autora utiliza el componente mágico como repetición en aras de conseguir un espejismo de realidad. Durante la ceremonia de Iroko, Oshún zanja la curiosidad de Gaia: «Lo que ves es un reflejo de lo que ocurre ahí fuera, al otro lado de la reja. Sólo que a otro nivel». Y continúa:

Para hacer un hechizo, debemos reflejar la realidad que queremos cambiar. Eso es la ceremonia: un acto simbólico. Después las fuerzas se pondrán en movimiento; pero ese movimiento no sirve de nada sin voluntad. [...] Un espejo refleja los objetos; reproduce lo que está frente a él y duplica la realidad. Un reflejo es un duplicado. Lo que está dentro de él es como lo que está fuera. Una parodia de la máxima hermética: lo que está arriba es como lo que está abajo [...] La vida es una repetición. El macrocosmos refleja el microcosmos. La luz y la sombra son dos reflejos diferentes de una misma cosa. (88)

De este modo, la trayectoria de Gaia fluctúa lo sobrenatural como reflejo o duplicación de su propia realidad; táctica en la que entra la humanización de los orishas al tiempo que justifica el componente mágico de la trama por su carácter ambivalente. Una metáfora de realidad en la que la autora se hace eco de la binariedad como aspecto determinante en las religiones de los pueblos yorubás.⁹ Cielo y tierra como partes de un mismo todo, provenientes de una unidad original que se fragmenta en piezas que, por su posición armónica, pueden rehacer, una y otra vez, el todo inicial. Dualidad de la que participa Gaia en su trayecto junto a fuerzas ocultas que pueblan *La Habana*. «Me parece como si estuviera en otra dimensión... Es Cuba, pero al mismo tiempo no lo es» (47), una afirmación que continuamente reitera en su travesía. Es *La Habana* oculta en su versión esotérica, un contraste de claroscuros en el que Gaia presente, intuye, se deja guiar pero nunca ve, ni sabe con certeza.

La casa de juegos

Guiada por el contacto traslúcido de Oshún, Gaia llega a las puertas de la misteriosa casa que da título a la novela:

⁹ Cuenta el babalawo Adalberto García que Obbatalá, el orisha encargado de la creación, utilizó una calabaza llena de tierra, una gallina y una paloma: «Dejó caer la calabaza y ésta se partió en dos: una constituyó el cielo y la otra, la tierra. Así continúa el mito explicando cada una de las cosas que fueron creadas hasta llegar al hombre» (Vadillo: 39 y ss.).

Por fin se detuvieron ante un palacete versallesco, rodeado por una sólida verja de hierro. Tras la maleza del jardín se destacaba el cromatismo de los vitrales, con sus escenas inspiradas en ánforas griegas, paisajes caribeños y arborescencias al estilo art nouveau, donde el alma cubana revelaba sus aristas más alucinantes. Los faunos tocaban sus zamponas entre las palmeras; ninfas amulatas se sumergían en un río para atrapar cangrejos; varios querubos se reclinaban perezosos bajo el sol de mediodía, adormecidos por el susurro de las malangas ornamentales que caían sobre ellos en abanico; un Mercurio en taparrabos sobrevolaba una ciénaga tropical, ignorando a los caimanes con sus fauces abiertas entre los mangles... La noche actuaba como una cámara negra donde relucían las imágenes, permitiendo su contemplación desde la acera (62)

Una descripción alucinante la de los vitrales *art nouveau* que enmarcan la entrada del palacete preluando, al mismo tiempo, el fabuloso mundo albergado en su interior. Faunos, ninfas, malangas que susurran y dioses entregados a la ociosidad. Arborescencias que imprimen la idea de movimiento, formas estilizadas y ondulantés delimitan la ensoñación modernista que, a continuación, cobra vida en las estancias de esta casa donde la sensorialidad es la única norma y el erotismo el juego por excelencia.

Imposible localizar en términos reales la ubicación de esta casa aunque se erige en mitad de El Vedado. Imposible reconstruir, a la luz del día, el camino que conduce a sus jardines porque esta vez, la única brújula plausible es la sugestión. Ahora bien, que sea real o imaginaria para el caso es lo mismo. Que sea invisible para el resto de los cubanos, que Gaia no pueda explicar dónde estuvo y por qué no transcurría el tiempo son aspectos secundarios de una experiencia que realmente la transformará en su manera de pensar y de sentir. Ensoñación o no, lo cierto es que esta joven que esperaba al inicio de la novela será introducida de la mano de Oshún en una dimensión mítica donde el erotismo adquiere formas surrealistas.

El interior de la casa cumplimenta con creces el espacio fascinante que sus vitrales prometían:

En contraste con la oscuridad exterior, había luz en aquel salón: un fulgor levemente azulado. Varios butacones y divanes yacían esparcidos por doquier; nadie los ocupaba a excepción de dos mujeres que cuchicheaban mientras se servían frutas de un cesto colocado sobre una mesa. El aspecto de ambas no podía ser más extraordinario: se sujetaban los cabellos con cintas, al modo de las antiguas romanas, y vestían túnicas que ceñían sus cuerpos con velos. Sus risas se mezclaban con el ruido de los dientes que rompían la pulpa de los melocotones y las piñas; una de ellas yacía reclinada sobre un banco de alabastro, con las piernas al descubierto. En conjunto, la visión evocaba una de esas bucólicas pinturas victorianas donde la abundancia de tules no hace más que revelar la voluptuosidad de aquello que se pretende cubrir: una escena donde afloraban detalles soñados por artistas de antaño —desnudeces sobre el mármol frío, miradas lánguidas y

rendidas, plumas acariciantes para morir de deseo—, cual futuras reminiscencias de Sade y Masoch. (67)

De nuevo la referencia pictográfica enmarca la escena en un lienzo reanimado en el que Gaia se integrará impregnándose del irrealismo descrito. Al otro lado de la acera queda aparcada la Cuba real con su problemática específica que se difumina ahora en una visión digna de un Leighton o de cualquiera de sus colegas prerrafaelitas. Rememorando el prototipo femenino que tales pintores forjaron, Gaia vestirá dentro de la casa el peplo que caracterizó a las mujeres de la antigua Grecia, pasando a formar parte de esta estampa renacentista de mujeres lánguidas y sensuales, que nada saben de la dificultad de las cubanas para conseguir barra de labios o sombra de ojos. Un ambiente que, además, adquiere tintes oníricos por ese predominio del azul contrapuesto a la no menos simbólica oscuridad de la noche habanera.¹⁰

Sugerentes butacones y divanes que invitan a yacer en una nueva referencia a la decoración *art nouveau* y, de nuevo, la fruta; no como objeto inerte, sino siempre cercana a bocas que la mordisquean y saborean esgrimiendo la voluptuosidad acuosa de su carne como ritual erótico o metáfora del placer. Degustar una piña reclinada sobre un banco con las piernas al descubierto es más que una invitación deshonesto: un acto de seducción en el que se insinúa lo que se deglute, una cosificación del sexo femenino que interpela jugoso a un abismo de sabor.

Nada más erótico como la elucubración sobre aquello que no se muestra, que se intuye apenas entrevisto (pienso en la escena cinematográfica en la Holly Hunter, que interpreta a una mujer privada del habla, rigurosamente vestida, acaricia con sus manos desnudas las teclas del piano, alimentando una tentación hacia lo encubierto que progresivamente se irá destapando, en un juego de prendas que circunda la imagen del cuerpo e incrementa la tensión final del desnudo).¹¹ En la casa, cortinajes antiguos, tules, puertas sólo entreabiertas y, sobre todo, la penumbra acogedora para que los ojos vean sin fatiga, tiene la función de encubrir y tensionar la libido. Actúan como un filtro que detiene por un momento la entrega posterior.

Por otro lado, la autora hace referencia a ciertas reminiscencias del cuadro a Sade y Masoch. De la lectura del texto se infiere que no es sólo una influencia estética de los universos ficcionales creados por estos dos autores decimonónicos. Que

¹⁰ En la ambientación de la casa percibimos un componente cromático importante, asociado a las referencias pictóricas halladas pero también a la representación de los orishas. Azul es el manto de Inle y el halo que reflecta Oshún en su primera aparición; lo que podemos poner en relación con el código cromático utilizado en la religión yorubá: amarillo para Oshún, azul y amarillo para Inle... Código, en ocasiones, modificado por la autora en un gesto más de crear una versión personal sobre el patakí original.

¹¹ Lógicamente, nos referimos a la película *El piano* (1993) dirigida por Jane Campion, por la que Holly Hunter fue premiada con un Óscar a la mejor actriz.

la práctica sexual tiene, en esta novela, un sentido metafísico concomitante a la filosofía sadiana, es un aspecto sobre el que hay que redundar. A su vez, la remisión al mundo novelesco de Sacher-Masoch orientará el análisis hacia la especulación sobre determinadas inclinaciones masoquistas de la protagonista, que tienen que ver con la aniquilación de su voluntad sexual y su comportamiento pasivo como objeto de deseo dentro de la novela.

El encierro

Cuentan que a la edad de setenta y seis años, encerrado en Santa Pelagia, el marqués de Sade utilizó todos los medios que le sugirió su imaginación para seducir y corromper a unos jóvenes que cumplían condena en el mismo corredor.¹² Preso durante unos veinticinco años de su vida, la privación física sin duda alimentó una violencia libidinal que ya poseía y que ni la prisión, ni después el psiquiátrico —instituciones ambas, supuestamente correctivas— consiguieron aminorar. En su celda, el cautivo es presa de un sentimiento de inmensa rebelión que se manifiesta en la redacción de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma* —«el relato más impuro que se haya hecho alguna vez desde que el mundo existe»;¹³ todo un exceso anímico que también detentó su cuerpo mediante una progresiva y sintomática obesidad.

En cierto modo, las coordenadas se asemejan: falta de libertad y un fuerte desorden libidinoso rigen ahora el relato sexual de una joven que, acatando *preceptos inmorales*, será sometida sin objeción. Como en la vida del divino marqués, en este tramo de la de Gaia el sexo nada tiene de desahogo fisiológico porque es, ante todo, filosofía y búsqueda de un sentido trascendente. Ya sabemos que, en este caso, Chaviano discurre una versión mística del erotismo en conexión con el imaginario religioso yorubá. De la mano de tales creencias, en cada encuentro sexual Gaia consigue trascender; como en el sistema kantiano, podemos afirmar que traspasa los límites de la experiencia posible. Un sentido filosófico con el que cuestionar el lastre de su libido mermada, y otro político, con el que se vuelve a poner el acento en el sexo como experiencia al margen del control Estatal. La cama, campo de batalla para ideas y cuerpos:

¹² Esta misma anécdota de la biografía del marqués, fechada en torno a 1803 y que parece ser fue el motivo de su traslado a la casa de salud de Bicetre, aparece recogida por Roland Barthes y Raymond Jean en sendas obras: *Sade, Fourier, Loyola* (Barthes, 1997: 208) y *Un retrato del marqués de Sade* (Jean, 2000: 152). Sobre el contenido filosófico de la obra sadiana se ha consultado también *El pensamiento de Sade* (Paidós: 1969).

¹³ Palabras tomadas del inicio de *Las ciento veinte jornadas de Sodoma*.

El sexo era un recurso poderoso: al contener tabúes milenarios, resultaba también liberador; y en una prisión social podía adquirir trascendencia catártica. No importaba cuán monstruosa fuese la represión: para alguien sin posibilidades de sublevarse, forzar los límites de su erotismo se convertía en un mecanismo de cordura porque se estaba rebelando contra algo que sí podía vencer. (167)

Digamos que Chaviano se propone recuperar para el sexo el poder que le confiere poseer tabúes milenarios. Un ejercicio catártico con el que Gaia encara sus fantasmas subconscientes y sale fortalecida sin trauma posterior. Un espacio predomina bajo pinceladas abstractas: la Isla entera metaforizada en una prisión bordeada por mar, donde los personajes fuerzan los límites del erotismo para gestionar nuevas formas de supervivencia. Siguiendo con el juego de espejos y las posibilidades visionarias de la magia, no es exactamente la Cuba real de los noventa la que albergará las tentativas eróticas de la protagonista. Será una reproducción metonímica de la misma, un palacete versallesco que oculta y condena al cautiverio las escenas lúbricas que la liberarán.

Se ha apuntado la hipótesis de que la angustiada experiencia de la reclusión pudo potenciar en Sade una violencia pulsional que, finalmente, derivó en locura. Existen, sin embargo, otras connotaciones en su obra sobre las implicaciones del encierro que pueden abordarse en relación a la ficción de Chaviano. Efectivamente, al recorrer las estancias del palacete versallesco —estancias que ocultan el ejercicio del libertinaje al mundo exterior— resulta inevitable la correspondencia con Silling como emblema por excelencia del espacio sadiano.

Silling, ese castillo que Durcet posee en lo más profundo de la selva negra y en el que se encierran los cuatro libertinos de *Las ciento veinte jornadas*, es, como el palacete versallesco de Chaviano, un lugar inaccesible para el resto del mundo. Es más, siguiendo el análisis de Roland Barthes (1997: 25 y ss.), una serie de obstáculos al modo de los cuentos de hadas imposibilitan la entrada de la fortaleza recreada por Sade: los carboneros contrabandistas que no dejan pasar a nadie, una montaña escarpada, un precipicio vertiginoso o un muro de diez metros son sólo algunos de los elementos que hacen de Silling un modelo de encierro encarnizado, perfectamente hermético.

Se da la circunstancia de que el acceso al palacete de Chaviano también está mediatizado por el capricho de un insólito accidente de la naturaleza: «En medio de una apretada urbanización, la calle terminaba abruptamente y el suelo se convertía en un cráter de roca viva. Desde la altura, la tierra mostraba sus entrañas marmóreas» (60). Verdadero capricho de la geografía conocido por algunos cubanos como «el cráter del Vedado», hace del intento de atravesarlo una prueba de supervivencia al más puro estilo de la literatura de aventuras. La amenaza de derrumbe, esa epide-

mía que ha convertido a La Habana en un paisaje nostálgico de la magnificencia que una vez poseyó, incrementan la sensación de peligro:

Junto a la hondonada se alzaba un edificio, al cual se llegaba aventurándose por un corredor de cemento suspendido encima del abismo. Aunque tenía una baranda de hierro, Gaia nunca confió en ese paso; las pocas veces que debió cruzarlo se mantuvo alerta al primer síntoma de derrumbe. (60)

Pese a este tipo de dificultades, el mayor obstáculo para acceder a la casa no es sólo de orden físico sino esotérico, en su condición de permanecer invisible para el resto de transeúntes. Como consecuencia, las verdaderas murallas del palacete son de otra índole, aunque permanece idéntico el modelo de encierro y su función. Palacete o castillo, montaña escarpada o sortilegio de santera, la cuestión es circunscribir la lujuria en un espacio cerrado y, como consecuencia, preservarla de los sistemas punitivos externos. Un aspecto funcional más que necesario en el caso de Sade por su vinculación con el crimen, que Chaviano actualiza ahora en relación al carácter represivo del régimen castrista al que, a su vez, denuncia.

Tras advertir el potencial liberador del sexo en su dimensión social, la casa de juegos se convierte en espacio privilegiado donde dar rienda suelta a la lujuria. Dada la imposibilidad de sublevarse a la represión que padece la sociedad cubana, otra dimensión ajena a los dictados del poder se vislumbra como alternativa plausible sujeta a los designios de lo erótico: la casa de juegos, una alegoría sobre las posibilidades infinitas del erotismo como estética subversiva:

[...] flautas de dimensiones priáicas; brebajes para encender el deseo; artistas del tatuaje que realizaban sus obras en las paredes vaginales; cinturones de castidad con doble cerradura; monturas de donde emergían falos fastuosos para que las ninfómanas colmaran sus ansias de cabalgar sobre ellos; confituras afrodisíacas; gladiadores que ofrecían sus servicios nocturnos, sahumerios narcotizantes; ataúdes donde las mujeres podían esconderse para sacar sus pechos a través de dos agujeros y ofrecerlos anónimamente a los transeúntes... (70)

La enumeración podría prolongarse indefinidamente en lo que parece una versión de Babel con protagonistas del Trópico. No obstante, el interés no reside tanto en el variado compendio de perversidades como en la reiteración de una misma esencia, o sea, el placer convertido en una cualidad intrínseca a la existencia. El fragmento citado ejemplifica puntualmente múltiples actualizaciones del erotismo en cuanto juego o divertimento. Pero más allá de este cariz que no pasa de representarlo en su versión lúdica, como mero entretenimiento (sacar los pechos por dos agujeros y esperar la complicidad azarosa de un anónimo), la práctica erótica es tam-

bién una forma de vida que cobra sentido al quedar circunscrita en los límites de la casa.

Como señalara Barthes, el encierro en Sade no es sólo una precaución de orden práctico para escabullirse de la ley, también le permite desocializar el crimen y convertirlo, gracias a la soledad, en una «*voluptuosidad del ser*» (1997, 26). El placer de la desmesura lo llama Raymond Jean (2000); o, lo que es lo mismo, llevar el sexo al extremo de la muerte, tensionar al máximo sus límites, son características constitutivas de la experiencia sadiana que, ahora, podemos poner en relación al proceso curativo de nuestra protagonista.

Sabemos que Gaia debe abandonar su antiguo Eros, procesar el duelo del amante muerto para superar la frigidez. Motivada por este propósito, aunque guiada por Eri y los ancestros yorubás, entra a formar parte de esta casa donde el erotismo constituye la base de una auténtica autarquía social. Barthes (27 y ss.) refiere cómo en Silling los libertinos, sus ayudantes y sus súbditos forman una sociedad completa con horarios, economía y preceptos morales propios. La historia se repite. En Chaviano como en Sade, la casa de juegos rige su funcionamiento mediante una normativa específica que, ante todo, es absolutamente inmune a los sistemas de control ordinarios del exterior. Aquí como allá, el encierro posibilita la utopía.

La casa tiene una estructura laberíntica que parece multiplicar la profusión de estancias que Gaia recorre desorientada. En las entrañas de esta macroarquitectura, una microsociedad completa se desarrolla y organiza con resortes jerárquicos muy básicos. En la cúspide de la jerarquía, y al modo de la *raza* de los libertinos de Sade, los orishas (Inle y Oshún fundamentalmente) son los responsables de organizar el placer, imponen el proceder de las escenas lúbricas a las que se someten el resto de habitantes. Resto que se organiza en dos clases: los sirvientes, jovencitos semidesnudos encargados de la logística de cada orgía (alimentos, bebidas e higiene de vulvas y falos); y, según la terminología de Barthes, los sujetos de la depravación, una comunidad anónima dedicada exclusivamente a fornicar, las más de las veces según el imperativo libidinal de los orishas.

En definitiva, una peculiar microsociedad en la que Gaia se integra como sujeto privilegiado de depravación, al actuar, paradójicamente, como objeto de deseo primordial para el orisha Inle. Una utopía sólo factible gracias al esquema de encierro que, al producirse al margen de la represión castrista, abre una vía de desarrollo para Gaia, haciendo posible así la superación de su trauma. Reivindicado el poder liberador del sexo en la trayectoria vital de la protagonista, un espacio que hace de éste axioma de su funcionamiento ordinario o cotidiano, le permite abandonarse a los designios de su libido y volver a conectarse con su deseo.

Según esta interpretación, podríamos valorar positivamente el periplo de Gaia dentro de la casa y afirmar que la novela concluye con la curación efectiva de la

protagonista. La escena que cierra el texto vendría a confirmar esta posible lectura: en una ambiente de total normalidad, Gaia es invitada a cenar con la familia de Eri; lo que da a entender que ha rehecho su vida con una nueva pareja. La misma ceiba que presencié el ceremonial orisha alberga un nuevo encuentro sexual a modo de desenlace. A rey muerto rey puesto, «el hombre le alzó la falda y le arrancó la ropa interior» (191). La misma carne antes sometida estrena libido y parece recuperar el ánimo. El coito sustituye al beso en esta parodia de final feliz.

Educación en la lujuria

Mujeres lúbricas, que la voluptuosa Saint-Ange sea vuestro modelo;
a ejemplo suyo despreciad cuanto contraría las leyes divinas del placer,
que la encadenaron toda su vida.

(*La filosofía en el tocador*, Sade 2002: 19)

Efectivamente, una posible lectura de las páginas que concluyen la novela denota la curación de la protagonista y su reinserción satisfactoria en el medio social; tanto a nivel personal, por su recién estrenada relación con Eri, como en el político, al liberarse de toda sospecha sedicionista. Sin embargo, creo que esta interpretación está sujeta a la dictadura del significante ya que, si la releemos con detenimiento, guarda huecos, fallas que la desestabilizan. Gaia deviene curada en la medida en que supera su frigidez y consigue gestionar el duelo, pero este cambio conlleva un alto coste emocional no explicitado en el texto. Sus esquemas mentales resultan modificados a raíz de las visitas a la casa, donde aprende las reglas del placer como imperativo libidinoso del que no podrá sustraerse.

En relación a la polivalente personalidad de Eri/Inle, más que como médico, su proceder con respecto a Gaia y su reciclaje mental también puede entenderse como el de un dómine de la inmoralidad. En este sentido se puede afirmar que esta joven recibe en la casa, más que una curación, una educación en la lujuria; una contraeducación antagónica al sentido edificante socialmente establecido de lo pedagógico. En términos generales, los límites están claramente prescritos: se nos educa para controlar nuestra pasión, en última instancia para ocultarla, cualquier síntoma de exceso es juzgado o incriminado como posible desorden patológico. De ahí el sentido de la casa de juegos y la reclusión de la lujuria. Este es el propósito: desocializarla para exacerbar.

Como consecuencia, la experiencia de Gaia no es diferente, en su finalidad, a la de Eugenia de Mistival en *La filosofía del tocador* (Sade: 2002), lo que nos devuelve al

imaginario sadiano.¹⁴ A la heroína de Sade le bastan siete sesiones de tocador para resultar, recién desvirgada, a la vez incestuosa, adúltera y sodomita. Sus *preceptores inmorales*, la señora de Saint-Ange, el caballero Mirvel y Dolmancé se congratulan de la efectividad de su programa de *educación*; la pedagogía expuesta en ambos casos es la de la perversión. La cita que sirve de epígrafe es un extracto del prólogo de esta obra, un decálogo de principios en el que el divino marqués sigue interpeándonos:

Muchachas demasiado tiempo contenidas en las ataduras absurdas y peligrosas de una virtud fantástica y de una religión repugnante, imitad a la ardiente Eugenia; destruid, pisotead, con tanta rapidez como ella, todos los preceptos ridículos inculcados por imbéciles padres. (Sade 2002: 19)

Insertada en la tradición que inauguró el siglo XVIII de innumerables tratados educativos y obras de ficción escritas para mujeres, aquí rige la subversión, el contraejemplo, de tales géneros literarios. La señora de Saint-Ange no escatimará en esfuerzos: pervertirla, degradarla para trastocar en la joven los principios morales que hayan podido aturdira. Incluso «la madre prescribirá la lectura a su hija» según reza el epígrafe de la obra. Es cierto que tal declaración de principios no existe en la novela de Chaviano. No se puede decir que *Casa de juegos* sea un texto ejemplarizante, pero sí coincide el propósito de Eri respecto a Gaia: trastocar sus principios morales, reeducarla mediante el sometimiento sexual, sigue siendo el objetivo de su paso por la casa. Una filosofía de tocador, en fin, para destruir los ridículos preceptos inculcados por el paternalismo castrista. En este sentido, también Sade defiende la idea de una convergencia de las libertades políticas y de las del individuo, toda su obra es una apología de ello.

Ahora bien, no podemos obviar que el proyecto educativo del Marqués no es el mismo para libertinos que para unos discípulos, a menudo victimizados por el comportamiento sádico de los primeros. En la lectura de *Las ciento veinte jornadas* podemos comprobar, tal y como advierte Barthes (1997:35), que la educación de los principiantes nunca les permitirá ascender de categoría y colmar el nivel de los auténticos libertinos. En una autarquía jerarquizada como la que Sade profesa en sus ficciones no existe la movilidad social; por eso Justine, que es corregida numerosas veces, nunca consigue superar su estado de víctima. Y tal vez sea precisamente esta fatalidad de Justine la que mejor ejemplifica el caso de nuestra protagonista.

¹⁴ Recordemos que esta obra, que pasa a ser la *opus sadicum* por excelencia, tiene como hilo argumental la educación filosófica de Eugenia, una joven que, gracias a los cuidados de sus preceptores, recibirá una formación teórica y práctica de la vida, del amor y de las ideas. En este punto reside la afirmación de que la experiencia de Gaia coincide en una misma finalidad.

En la casa de juegos, Gaia, como Eugenia, recibe lecciones de placer con las que desembarazarse de los fantasmas que la encadenaban a la frigidez y al malestar personal. Pero, como contrapartida, nunca abandona su condición de sujeto de deprivación o, evitando el eufemismo, no deja de ser una víctima sometida al deseo del otro. Orisha o simplemente sádico y bajo el incentivo de llevarla al libertinaje absoluto, el caso es que existe una instancia suprema (no creo que por casualidad masculina) que establece el orden del deseo. Oshún cumple órdenes de Inle cuando la conduce a la casa; cita en la que Gaia desconoce el destino. Sus preguntas siempre resultan impertinentes, hasta el último momento se le manda guardar silencio. Jamás se desnuda por iniciativa propia, ni escoge la vestimenta para el ritual erótico; más bien funciona como un autómatas, una novia inorgánica dispuesta para el entretenimiento del amante. Pero, sobre todo, no existe en ella iniciativa sexual alguna. La levantan, la colocan, la penetran; en cada encuentro se repite el rito de la sumisión y el sometimiento. Su respuesta siempre es unidireccional, cerrar los ojos y abandonarse; un ejercicio consciente de docilidad: «Pese a su docilidad volvió a preguntarse cómo había caído en una situación de la cual no osaba evadirse; sólo sabía que el poder de ese hombre sobre ella vetaba toda escapatoria...» (16). Las circunstancias la arrastran hacia el que es, a su vez, castigo y salvación, tormento y necesidad vital delirante. He ahí otra clave de la verdadera contraeducación: la dictadura del deseo; la cual surge en el momento en que una nueva “antimoral” se presenta como de estricto cumplimiento.¹⁵

BIBLIORAFÍA

BARTHES, Roland (1997): *Sade, Fourier, Loyola*, «Teorema», Madrid, Cátedra.

CHAVIANO, Daína (1999), *Casa de juegos*, Madrid, Planeta.

— (1998): *El hombre, la bembra y el hambre*, Madrid, Planeta.

JEAN, Raymond (2000): *Un retrato del marqués de Sade. El placer de la desmesura*, Barcelona: Gedisa.

SADE, Marqués de (2002), *La filosofía del tocador*, Madrid, Valdemar.

— (2002): *Las 120 jornadas de Sodoma*, Barcelona, Tusquets.

VADILLO, Alicia E. (2002), *Santería y vodú; sexualidad y homoerotismo. Caminos que se entrecruzan sobre la narrativa cubana contemporánea*, Madrid: Biblioteca Nueva.

¹⁵ A este respecto, *vid. Kant con Sade* de Lacan en *Escritos*, vol. 2, Ed. S. XXI, Méjico, 1987.

EL GÓTICO AL SOL: *JARDÍN*, DE DULCE MARÍA LOYNAZ

VIRGINIA GEIJO SANTA CRUZ

Universidad de León

A pesar de la abundante literatura sobre el género gótico, resulta sorprendente la ausencia de estudios dedicados al género gótico en contextos post-coloniales. En el presente artículo, afirmo que, al trasladarse de Europa a las colonias, el género gótico asimiló nuevos componentes y significados, directamente tomados de culturas indígenas.

Con la intención de rastrear minuciosamente las transformaciones en las convenciones del género, mi análisis se centrará en una novela escrita por una autora caribeña: *Jardín* (1951), de la cubana Dulce María Loynaz. El hecho de que esta obra esté escrita por una mujer invita además a explorar cómo se transforma el llamado «gótico femenino» en un contexto no occidental. Mi punto de partida en este caso es la convicción de que el gótico no sólo refleja las incertidumbres frente a los valores dominantes en el mundo público, sino también las fracturas psíquicas que se producen en el universo privado, todas ellas marcadas en la novela citada por el conflicto entre lo masculino y lo femenino, lo occidental y lo nativo, la cultura y la naturaleza. *Jardín* se vale de las convenciones de la novela gótica para dar cuenta del colapso mental de su protagonista.

La literatura gótica nació en el Reino Unido a finales del siglo XVIII como respuesta frente a la mentalidad neoclásica de ese siglo. Condensaba todas las amenazas hacia los valores socio-culturales del momento. Estas amenazas se encuentran relacionadas con fuerzas naturales y sobrenaturales, con los excesos imaginarios, las falsas ilusiones, las desmesuras religiosas, la maldad humana, la desintegración social y la corrupción espiritual. Entre otros términos, destacan como sinónimos de la palabra *gótico*: salvaje, bárbaro, crudo. Las novelas góticas generalmente plasmaban el pasado y sus argumentos estaban marcados por lo fantástico y lo sobrenatural.

Desde los comienzos de este género literario, los argumentos de las novelas tienen lugar en castillos, monasterios, mazmorras, paisajes montañosos, ruinas, cementerios, bosques, iglesias..., todos ellos caracterizados como sombríos, inhóspitos, deteriorados. Sin embargo, estos espacios fueron transformándose en otros diferentes según avanzaban el tiempo y las sociedades. De esta forma, de los paisajes desoladores, devastados y llenos de amenazas del siglo XVIII, pasamos, en los siglos XIX y XX, a la ciudad moderna combinándola con componentes de la naturaleza, ya que desde siempre se ha representado a la naturaleza como una entidad

salvaje por una parte e idílica por otra. En épocas más modernas, la casa antigua se convirtió en el sitio donde los miedos y las ansiedades regresaban al presente. Estas ansiedades variaron teniendo en cuenta diversos cambios en los distintos campos de la vida social y cultural. La naturaleza de los trópicos se representa en ciertas narrativas góticas escritas en este ámbito como un monstruo todopoderoso que sustituye a las ruinas de los castillos y a los cementerios de la tradición europea.

Entre las características de la novela gótica, hay que tener en cuenta un tema muy recurrente en este género literario: la figura de *El Otro*, el que es excluido y marginado. Así, nos encontraremos con el *Yo*, el protagonista masculino, que buscará e intentará dominar su mundo (para él *El Otro*) por medio de la acción para poder crear o encontrar su propia identidad. Desde los comienzos de la literatura gótica, los protagonistas se caracterizan como figuras solitarias; de esta forma, conciben el mundo como un lugar donde sólo existen ellos mismos, considerando entonces amenazador todo lo demás. Para ellos, el resto del mundo es *El Otro*, lo diferente y ajeno y, por tanto un enemigo, una amenaza continua; llegando a considerar a los que son diferentes a ellos como monstruos, fantasmas. En la mayoría de las novelas góticas el papel de *El Otro* lo desempeña la figura de la heroína, la mujer. Sin embargo, en diversas novelas el papel de *El Otro*, además de la mujer, lo desempeñan también factores tales como la naturaleza, la cultura, la raza..., incluso el mismo mundo que rodea a los personajes. Uno de los medios más recurrentes en el género gótico usados por los escritores para aniquilar a *El Otro* es el encarcelamiento. Hay dos clases de encarcelamiento: William Patrick Day, en *In the Circles of Fear and Desire*, denomina «encarcelamiento literal» al encarcelamiento en el que la protagonista se ve físicamente encerrada con llave en algún lugar (habitaciones, alcobas, áticos, castillos). Lo que Day establece como «encarcelamiento simbólico», es el encarcelamiento en el que la protagonista se aísla en sí misma, o en el que el *Yo* transforma a *El Otro* en imágenes de sí mismo o en lo que él pretende que sea.

El género gótico no fue dominio exclusivo de escritores masculinos. Las mujeres escritoras comenzaron a usar este género para rebelarse, manifestarse en contra de las convenciones sociales de la época con respecto al género femenino y al papel de la mujer en la sociedad. Este subgénero se conoce como *Gótico Femenino*, gracias al nombre que Ellen Moers le dio a su quinto capítulo de *Literary Women*, donde trata el tema de las obras góticas escritas por mujeres. La característica principal es que la figura central es una mujer joven que es víctima perseguida y heroína valiente al mismo tiempo. La figura de la mujer es examinada bajo la mirada de otra mujer, presentándose en sus distintas facetas como niña, como hermana, como madre, e incluso la mujer como *El Otro*, ejerciendo así una fuerte crítica al género escrito por hombres. Las novelas góticas escritas por mujeres se centran en la diferencia de género y en la opresión que la sociedad patriarcal ejerce sobre las mujeres; desean

mostrar unas mujeres que sean expresiones de la resistencia social, del deseo sin leyes... El estatus de las mujeres en la sociedad patriarcal de finales del siglo XVIII estaba marcado por un conflicto en lo público y lo privado. Los hombres y las mujeres habitaban en círculos separados: el hombre dominaba la esfera pública y la mujer era relegada a la esfera privada y doméstica, a la casa, símbolo del patriarcado, de la posesión, del poder masculino. De esta forma, nació el ideal de la mujer como *el ángel de la casa*; la mujer encarna la idea patriarcal de la devoción femenina y auto-sacrificio, mujer devota hacia su padre, hermano y/o marido, sacrificada, entregada al hogar, y, sobre todo, caracterizada como una persona débil y pasiva que no puede asumir en ningún momento el papel del hombre. Por todo ello, se entiende que la mujer de esta época es, como ha sucedido anteriormente a lo largo de la historia, tan sólo un accesorio más del marido; un objeto, y no persona, que no sabe cuál es el verdadero significado de los conceptos libertad e independencia. Sin embargo, la sociedad masculina no siempre veía en la mujer al perfecto ángel, sino que también consideraba que tenían un monstruo dentro de ellas, un monstruo del que sentían que tenían que protegerse ya que la mujer representaba ese *Otro* que suponía una gran amenaza para el hombre. Las escritoras de novelas góticas criticaban fuertemente este sistema patriarcal y mostraban en sus obras a unas mujeres que querían ser algo más, con rasgos intelectuales y creativos, no queriendo seguir siendo parte de otra persona, del hombre.

Todo lo comentado hasta ahora no sólo lo han experimentado los personajes femeninos en la literatura, sino también la naturaleza y, en novelas de autores post-coloniales, la figura del indígena.

En cuanto a la cuestión de la naturaleza, utilizaremos las perspectivas desarrolladas por la ecocrítica y por el ecofeminismo. Ambos movimientos se encargan del estudio de las relaciones entre la literatura y el entorno físico. Esto es, ¿de qué forma o formas aparece representada la naturaleza en una novela?, ¿qué papel desempeña el entorno físico en la misma? El ecofeminismo se centra en las conexiones entre la forma de tratar a las mujeres y a las personas de color o a las clases bajas, y la forma de tratar a la naturaleza y al entorno físico. Al mismo tiempo, analiza los vínculos entre las distintas formas de opresión y trata de establecer cómo los lazos que hay entre las mujeres o las gentes tribales con la naturaleza pueden ser liberadores tanto para la naturaleza como para las mujeres y la gente oprimida en general. En otras palabras, tenemos que tener en cuenta la existencia de vínculos entre mujeres y naturaleza que son opresores, pero al mismo tiempo hay que tener en mente la existencia de otros nexos de unión que son liberadores. Todas las formas de opresión hombre/mujer, humanos/otras especies, sociedad-cultura-civilización/ naturaleza... tienen un punto de partida común: la visión jerarquizada de la sociedad en la que el hombre, y no la mujer, está sólo por detrás de la divinidad. La lucha que las

mujeres llevan a cabo para liberarse supone un deseo de romper con la asociación de una naturaleza pasiva y explotable. El origen de todo está en la identificación tradicional de la mujer con la naturaleza, ya que siempre se ha dicho que las mujeres están más cerca de la naturaleza que los hombres gracias a su capacidad reproductora, rasgo exclusivo y diferenciador de lo femenino frente a lo masculino. De esta forma, al igual que el hombre ve como una amenaza a la mujer transformándola en *El Otro*, se siente amo de la naturaleza, e intenta por todos los medios dominarla, aunque esto tenga como consecuencia la destrucción de la misma. Las ansias por parte del hombre de dominar a la mujer y a la naturaleza son la consecuencia de no querer aceptar o de rechazar los orígenes de la vida en sociedad. Anteriormente al patriarcado, muchas sociedades eran principalmente matriarcales, donde todo lo relacionado con el sexo femenino gozaba de gran valor. Con la llegada del patriarcado, los valores masculinos sustituyeron a las diosas por dioses. Lo que el ecofeminismo intenta conseguir es la recuperación de los valores femeninos matriarcales, y de este modo el restablecimiento de una cultura femenina.

A la hora de analizar las novelas no se debe olvidar, relacionada con el tema de la naturaleza, la ardua búsqueda de identidad por parte de los personajes femeninos, ya que esa relación entre naturaleza y mujer ofrece un espacio donde poder conseguir una identidad femenina. Dicha relación naturaleza-mujer aparece ya desde la infancia, etapa que recuerdan como si fuera un jardín paradisíaco. Las escritoras generalmente utilizan la figura de la ciudad, lo urbano, frente a lo rural, como el elemento representativo de esa amenaza por parte de la sociedad masculina dominante. Son lugares agobiantes y llenos de peligros para las mujeres, las cuales encuentran seguridad y libertad en la naturaleza y en sus elementos como las montañas, los árboles, los ríos, la vegetación, los animales... ya que ahí consiguen su independencia.

Los nativos están ligados a la naturaleza al igual que las mujeres, por lo tanto tenemos que tener en cuenta también la época colonial a la hora de analizar textos postcoloniales. La esclavitud de indígenas dio lugar a otra clase de humanos. La esclavitud de razas distintas de la occidental trajo consigo al mismo tiempo nuevas formas de matar a los hombres y de esclavizar a las mujeres y a los niños. En la sociedad patriarcal tanto la posesión de la mujer, de la tierra, de los animales, como la de los esclavos están todas ligadas. El hombre occidental, el colono universal, se considera superior a la población indígena, de la misma forma que se cree superior a la mujer y a la naturaleza. La experiencia del colonialismo ha influido enormemente en la práctica de la literatura al mismo tiempo que las teorías literarias. Los escritores y críticos anteriormente colonizados escriben para mostrar su propia identidad. Todos los escritos están influenciados por el poder imperial y las consecuencias del colonialismo. Rasgos como la irracionalidad o la corrupción moral han formado

tradicionalmente parte de los discursos coloniales a la hora de describir las prácticas culturales de otros pueblos.

En cuanto al feminismo, debemos tener en cuenta que las mujeres han sido tan marginadas como la gente colonizada y tanto ellas como los nativos y la naturaleza han sufrido una opresión común. Tanto la teoría feminista como la teoría postcolonial han usado conceptos como lenguaje, voz, habla, silencio... Sin embargo, en cuanto al tema de las mujeres, no debemos olvidar que las mujeres de las colonias se encuentran doblemente colonizadas. Sufren las consecuencias de la colonización como personas nativas que son y, al mismo tiempo, sufren las consecuencias de ser mujer en una sociedad patriarcal, como lo son la sociedad del imperio y las sociedades indígenas. Por lo tanto, la lucha de la mujer colonizada será también doble: deshacerse de la opresión que sufre la colonia, por una parte, y deshacerse de la opresión del patriarcado, por otra. Los nuevos ocupantes de los territorios a explorar y, sobre todo, explotar, llegan a un lugar nuevo, diferente físicamente de la urbe metropolitana del imperio y expresan esa diferencia en binomios para recalcar más todavía el sentido de *otredad*: hogar/colonia, Europa/Nuevo Mundo, lo metropolitano/lo provincial... Hay que recalcar que no hay ninguna forma de expresar este sentido de *otredad* de forma positiva, ya que se usa esta idea para reprimir y evitar la relación entre diferentes grupos (razas, sexos...) para poder despojarlos de sus rasgos humanos y así distanciar un grupo de otro, donde uno de ellos tendrá el poder de la dominación.

Con respecto a los escritores postcoloniales, las escritoras caribeñas tienen en cuenta todos estos factores anteriormente comentados y los plasman en sus escritos con el fin de hacer oír lo que tienen que decir, poder expresarse, constatar lo que en unas épocas anteriores no pudieron hacer sus antepasadas debido a la etapa que les tocó vivir. Muestran una relación muy estrecha con su medio geográfico, con las islas, y con la naturaleza que las rodea; la tierra se transforma en un tema muy importante para ellas ya que encarna y representa la figura de la madre, al mismo tiempo que es un refugio para ellas. La escritora caribeña defiende su cultura, oponiéndose a aquéllas que en el pasado se pensaron superiores y por lo tanto dominadoras; da a conocer las experiencias de su pasado, sus creencias y sus religiones al mismo tiempo que hace prevalecer su identidad femenina, una identidad que fue arrebatada a las mujeres en épocas coloniales y patriarcales.

Todo lo expuesto anteriormente tendrá una gran importancia a la hora de estudiar la novela *Jardín*, de Dulce María Loynaz, para ver cómo estos temas han sido trasladados a un nuevo espacio geográfico, a una nueva cultura... Se tendrá en cuenta en todo momento cómo utiliza la escritora los elementos comentados, para así dar un paso más hacia una conclusión sobre la transculturación del género gótico.

Jardín, publicada por primera vez en Madrid en 1951, es la única novela de la escritora cubana Dulce María Loynaz. La autora, cuyo verdadero nombre era María de las Mercedes, nació en La Habana (Cuba) el 10 de diciembre de 1902. En 1928 comienza a escribir la novela *Jardín*, cuya escritura le lleva 7 años y que no verá la luz como obra publicada hasta 1951. El 27 de abril de 1997, Dulce María Loynaz fallece en su residencia de El Vedado. Dulce María Loynaz recibió numerosos premios y galardones internacionales.

En *Jardín* nos encontramos con una joven criolla, Bárbara, que vive encerrada en una casa antigua, cuyo jardín le supone una amenaza. Bárbara vive sola, ya que no se puede decir que la vieja criada Laura le haga compañía, y aislada de toda relación con el mundo exterior. Pasa los días caminando por el jardín o mirando por la ventana. Un día en medio de sus paseos por el jardín Bárbara descubre un pabellón que hasta entonces no ha visto. Dentro de este pabellón encuentra unas cartas de amor escritas tiempo atrás a una antepasada suya, su bisabuela, con la que comparte el nombre. El remitente de las mismas es un joven de cuyo nombre sólo se sabe que comienza por *A*. Bárbara hace suyas esas cartas y a través de ellas encuentra el amor. Una tarde, un marinero llega a la playa y encuentra a Bárbara. Pasan juntos y felices varios días hasta que el marinero tiene que emprender de nuevo el viaje y le pide a Bárbara que se marche con él. Bárbara acepta y encuentra un mundo distinto al que ella conocía, su jardín. Allí convive con otras personas, visita países lejanos y es feliz hasta que estalla la primera Guerra Mundial. A partir de ese momento Bárbara siente el deseo de regresar a su isla, a su jardín. Al cruzar Bárbara la entrada del jardín, los muros de la casa empiezan a caer y es sepultada bajo las piedras.

En esta novela la figura principal es la mujer, la mujer en general, todas las mujeres del mundo. Bárbara representa a esa mujer universal con todas sus características, en todas sus facetas, como una paleta de dibujo llena de toda la gama de colores existentes.

Al leer el resumen, uno puede pensar que esta novela carece de los rasgos típicos de una novela gótica. Para mí, *Jardín* es una novela gótica en la que también hay elementos que pueden interpretarse desde las perspectivas de la ecocrítica, del ecofeminismo y de la teoría post-colonial, todos ellos temas muy relacionados con el ambiente y el tema gótico. Como bien dice Catherine Davies en *A Place in the Sun?*, *Jardín* es un cuento de horror y suspense en donde una joven, encerrada en una casa antigua rodeada por un jardín amenazante, encuentra finalmente su muerte. Puede que la autora tuviera presente las principales características que toda novela gótica ha de tener (escenarios, tema del encarcelamiento, tema de la *otredad*, tema de la muerte...) o puede que fuera inconsciente de que estaba escribiendo un texto que puede clasificarse como gótico. Dulce María Loynaz no coloca a Bárbara en un castillo, iglesia... sino que se encuentra en la casa familiar, una casa antigua,

con aire de misterio, por la que han pasado diversos familiares. Esta casa está llena de amenazas empezando por su mobiliario. Ya desde las primeras páginas encontramos a la protagonista en un espacio típicamente femenino, su alcoba. En esa alcoba, rodeada de susurros inapreciables, Bárbara se siente amenazada por un friso con dragones. Ya desde niña esas figuras provocan en Bárbara terror. Una noche, tanto si son imaginaciones de la Niña o no (la fantasía, lo fantástico está dentro de lo gótico), «[el] dragón de la izquierda . . . saltó sobre su cama y la mordió en el pecho» (p. 20),¹ lo que le provoca un dolor intenso y una mancha morada. Al leer este fragmento de la novela pensé en un personaje literario con pequeñas dosis de realidad y mis sospechas se confirmaron más tarde al leer en el libro de Catherine Davies que la raíz etimológica de Drácula es el dragón. Retomaré la idea de la figura de Drácula y el vampirismo más adelante. De la misma forma, el ambiente que Dulce María Loynaz nos presenta en el momento en el que Bárbara encuentra el pabellón se puede decir que participa de las características de un locus gótico. La atmósfera, llena de peligros hacia la protagonista, la envuelve y los objetos que la rodean semejan seguirla con miradas acechadoras, «las ramas le golpeaban el rostro y la agarraban, rígidas, a la tierra; algunas lagartijas rezagadas la miraban suspensas en las hojas, entreabriendo sus gargantas llameantes» (p. 62).

Otro espacio típico de las novelas góticas es la mazmorra o, en su defecto, cualquier espacio en el que la protagonista se encuentre atrapada. Como indiqué anteriormente, hay dos tipos de encarcelamiento: el literal y el simbólico. Bárbara padece los dos tipos. En cuanto al encarcelamiento literal, se encuentra atrapada en medio del jardín, tanto por su naturaleza como por la verja que lo rodea, y ya en el primer párrafo de la novela tenemos presente esta idea del encarcelamiento ya que la protagonista es presentada pegada a unos barrotes de hierro, mirando al exterior a través de ellos. ¿Por qué este encarcelamiento? La respuesta más lógica sería porque alguien (posiblemente un hombre) quiere tener a Bárbara bajo su dominio. Podría ser así, sin embargo expongo la idea de que este encarcelamiento es más una protección que un castigo: «¿qué bueno ha tenido que ser para la Niña el estar siempre aislada, protegida de esta maldad por la segura reja de la cama, más fuerte que el mundo, más fuerte que el Mal y que el Bien!» (p. 49). ¿Protección de qué? El encarcelamiento es, como dije anteriormente, uno de los medios más usados a la hora de aniquilar a *El Otro*. Sin embargo, aquí el jardín no quiere aniquilar a Bárbara (ya que no es su *Otro*, sino que es parte de la naturaleza misma y por eso ha de protegerla) sino que desea que se quede con él, que no sucumba ante el mundo creado por el hombre (para la naturaleza en este caso *El Otro*) ya que en él Bárbara sufrirá la destrucción de su persona.

¹ Dulce María LOYNAZ, *Jardín. Novela Lírica*, La Habana, Letras Cubanas, 1993

En cuanto al encarcelamiento simbólico, en el mundo del marinero Bárbara cree encontrar la libertad que no tenía en su jardín. Sin embargo, el marinero (el *Yo* en su mundo) transforma a Bárbara (para él *El Otro*, la mujer) en lo que él quiere que sea, actuando así como un nuevo Pigmalión, modelando a la mujer según su antojo: «compraría a Bárbara ricos vestidos diseñados por las modistas más refinadas, por los artistas en boga; haría de ella una mujer elegante, una compañera agradable» (p. 195). El deseo que el marinero tiene de cambiar a Bárbara es el deseo de transformar a la mujer en una muñeca. De esta forma, Bárbara se convierte en un objeto en manos del hombre, un objeto que depende del marinero y éste se siente amo y señor de ella. Al abandonar el jardín, Bárbara cae sin darse cuenta en una sociedad patriarcal y «como al principio de conocerlo, se volvió a calificar a sí misma de salvaje, de tosca, de criatura indigna de inteligencia, de la cultura y refinamiento del hombre que tenía al lado» (pp. 216-217). La cultura en donde entra Bárbara es aquella regida por el capitalismo patriarcal. En la figura del marinero vemos cómo esto tiene lugar, ya que él no sólo explota y manipula a Bárbara a su gusto, sino también comercia con materias exóticas provenientes de los recursos naturales de otros lugares y culturas diferentes a la suya. No tarda mucho Bárbara en darse cuenta de lo que está experimentando y entiende que es igual que el resto de las mujeres, todas iguales, como cortadas siguiendo el mismo patrón, «todas eran ella misma repetida, deshecha ya sin nombre y sin destino» (p. 204). La única forma que Bárbara tiene para escapar de la amenaza del hombre es volver al jardín, donde puede que no disfrute de una libertad espacial, pero sí tiene una libertad tanto física como psíquica; pero este regreso le traerá su propia muerte.

El jardín y su naturaleza es presentado como un espacio sombrío, como el «jardín de las tinieblas [que] no viene, no, sobre la tierra; vuelve a ella agigantado y vengativo» (p. 52); inhóspito, desolador, asfixiante incluso hasta el final. El jardín representa lo opresivo, lo agobiante, lo angustioso, lo lúgubre... Bárbara siente miedo por este jardín que la aprisiona como si estuviera en un laberinto del que no pudiera salir, lleno de recuerdos tristes y misteriosos. Frente a este jardín se contraponen el mar. Para Bárbara el mar representa la felicidad, el anhelo por una vida diferente, el anhelo por un amor, la esperanza; «el mar era bueno. Prometía siempre un camino . . . no le había fallado nunca» (p. 46).

Varios miembros de la familia de Bárbara tuvieron una muerte prematura: su bisabuela, su hermano, su madre... Con respecto a la muerte de la bisabuela, Bárbara conoce dos versiones: algunos aseguran que fue envenenada con zumo de adelfas y otros dicen que la misma bisabuela se había suicidado clavándose el alfiler del sombrero en el corazón. Esta muerte está rodeada de un enigma que oculta una presencia maligna disfrazada de amor, como más tarde descubrirá Bárbara al leer las cartas encontradas en el viejo pabellón. En ellas un joven le declara su amor por la

bisabuela. Sin embargo, este joven, *A...*, no tiene buenas intenciones. Su amor es, como el jardín, asfixiante y amenazador. Quiere hacer suya a *su* Bárbara (la bisabuela). A través de las cartas se ve cómo *A...* pretende ejercer un poder sobre la bisabuela con el fin de robarle su identidad y conseguir su propósito, que *su* Bárbara siga su voluntad y así ser él su dueño y señor. Dulce María Loynaz dota a este *personaje* (lo resalto ya que no está materialmente en la novela, sino a través de la lectura que Bárbara hace de las cartas) de algunas de las características del arquetipo masculino en la novela gótica: es egoísta, ya que quiere que Bárbara (la bisabuela) sea sólo para él; también es egocéntrico y posesivo. Este amante establece una relación con el jardín, ya que los dos están vigilando continuamente los pasos de su Bárbara.

Anteriormente ya mencioné la idea del vampirismo y aquí ha de aparecer de nuevo. Bárbara, tras leer algunas de las cartas, califica al pretendiente de su abuela como «ladrón de almas . . . el perfecto conquistador . . . el exquisito, el cruel, el refinado acaparador de las fuerzas vivas . . . el extraño violador del alma virgen, inocente, alucinada» (p. 128), dejando entrever que le *chupó* a su bisabuela toda su fuerza, su vitalidad, como un vampiro hace con sus víctimas. *A...* fue una amenaza para la antepasada de Bárbara y ahora lo es también para la misma Bárbara ya que, a través de la lectura de las cartas, ésta se identifica con su bisabuela y, al mismo tiempo, trae a *A...* de nuevo a la vida. Al mismo tiempo, cuando Bárbara entra en el pabellón siente un pinchazo en su cabeza, como si uno de los dragones la estuvieran mordiendo. Tal y como dice Catherine Davies, el vampirismo está asociado tanto con Bárbara como con el jardín. Así, Dulce María Loynaz utiliza una imagen terrorífica para reivindicar y defender la naturaleza de las manos del hombre, ya que «ingenuos nosotros, que creímos vivir por arrancarle el fruto duro, cuando tenemos que morir para que nos chupe ella la sangre» (p. 111). En cuanto a Bárbara, el vampirismo también está asociado a ella. Cuando ella descubre el pabellón, Laura, la vieja criada con la que Bárbara comparte su hogar, le dice que tiene el diablo en el cuerpo desde siempre. Esto puede ser por la similitud de Bárbara con su antepasada, por las ganas de conocer lo que trascendía tras los muros de la casa, ambas quieren escapar de algo o de alguien... Sin embargo, me es imposible no relacionar esta dura afirmación y la idea del vampirismo con el mito de Lilith. A lo largo de los años han ido surgiendo diversas historias y leyendas sobre vampiros, sin embargo es significativo el hecho de que el primer vampiro del que la gente habló fue una mujer, Lilith. Su origen se supone relacionado con el comienzo de la humanidad y ya su figura aparece en el Génesis, en donde se menciona dos veces la creación de la mujer. En un primer momento se dice que esa mujer (la primera; supuestamente Lilith para muchos estudiosos de la *Cábala*) fue creada por Dios para ser la esposa de Adán. Sin embargo, según los cabalistas, se consideró que el alma de esa primera

mujer no era buena ya que desafiaba esa sociedad patriarcal al no querer mantener relaciones sexuales con Adán si ella tenía que colocarse debajo porque consideraba humillante dicha posición, ya que significaba sumisión hacia el hombre. Si les habían creado a los dos a la vez y a imagen y semejanza de Dios, los dos serían iguales, y no tendría que ser inferior que Adán. Lilith hizo frente a esta imposición y se cuenta que abandonó a Adán para encontrarse con los seguidores del diablo. Dios creó entonces a Eva, la que sería fiel esposa de Adán y supuesto modelo para el resto de las mujeres. El destino de Lilith es muy distinto según la fuente que se consulte; sea cual sea el destino en cada fuente, lo que sí coincide es el significado, ya que Lilith es un excelente ejemplo para representar la idea de la mujer libre, independiente, igual al hombre y que no se somete a este último, ya que ambos son seres humanos creados de la misma forma. En *Jardín*, la representación de Lilith podría ser la bisabuela por la descripción a la que llegamos a través de las cartas de A..., y a través de sus genes también Bárbara, de ahí que Laura le diga que tiene el diablo metido en el cuerpo desde hace cien años. Mediante el personaje de Bárbara, identificación de la figura femenina, la autora sugiere que cada mujer lleva dentro una Lilith, unas ansias de ser ella misma sin ninguna figura masculina que le diga lo que tiene que hacer o decir. Al igual que ocurrió con Lilith, Bárbara se encuentra con un hombre que intenta atarla, pero ese lazo no es tan fuerte como para mantener sumisa a la mujer y así ella se separa de él y regresa a su origen, a su jardín, a la naturaleza, donde la mujer vive en armonía; ya que de la misma forma que Lilith prefirió su libertad aunque fuera ésta en una caverna antes que la vida en un supuesto paraíso que le imponía renunciar a su propio deseo, Bárbara prefiere su libertad lejos de una *civilización* en el que se trata a la mujer y a la naturaleza como objetos, aunque esto suponga volver a su taciturno, cerrado e impenetrable jardín.

Dulce María Loynaz utiliza la misma estrategia de la literatura gótica escrita por hombres de mostrar a la mujer como *El Otro*, la amenaza, para darle la vuelta y presentar al *Yo* como la Naturaleza, la mujer, la isla... y a *El Otro* como el hombre, la civilización, el mar, ya que, aunque sea parte de la naturaleza, a través del mar llega el hombre a nuevos territorios con el motivo de dominar otras civilizaciones, y en esta novela también es el medio por el que el hombre toma contacto con Bárbara y se la lleva. Esto es una forma de colonizarla ya que, ante los ojos del marinero y de su sociedad, Bárbara pasa de ser una mujer blanca pero salvaje (por pertenecer a una isla desconocida para ellos) a ser, según los criterios del hombre, una mujer civilizada... En esta novela la identificación del *Yo* y de *El Otro* es diferente si tenemos en cuenta desde dónde observamos esa relación. Así, tenemos que en la isla el papel del *Yo* lo representan el jardín y la persona de A... en el pasado. Este *Yo* se siente amenazado por lo que no es él, es decir, por la civilización, por el hombre (que desempeña aquí el papel de *El Otro*). El jardín se comporta así para proteger su

larga e histórica relación con las mujeres, ya que con la llegada del hombre se ve amenazado y no quiere que esa relación primitiva con la mujer sea destruida, la quiere para sí mismo. Sabe que la llegada del hombre a su dominio tendrá como consecuencia su destrucción tanto física (el ambiente) como personal (ya que la llegada del hombre blanco a nuevos territorios supuso una gran aniquilación en las poblaciones indígenas). El jardín, la naturaleza, está defendiendo su territorio, su ambiente y su gente. Al mismo tiempo se está protegiendo a sí mismo ya que Bárbara, como mujer, es la naturaleza misma. Esa amenaza que ve la naturaleza viene por medio del mar; Bárbara anhela salir al mundo exterior y ve en el mar la representación de su libertad, «el mar no le había fallado nunca; siempre tuvo lo que esperó de él: libertad para sus ojos» (p. 47). Bárbara sabe que a través del mar llegará la esperanza, llegará su *príncipe azul*. Una vez que se encuentra en el barco para irse con el marinero, Bárbara contempla el mar y se siente en ese momento una mujer nueva, sin ataduras y libre de sentir y de pensar; pero el jardín la observa detenidamente bajo la luz de la luna, y, como señala Garrandés, frente a todos estos sentimientos de Bárbara parece como si dijera «vete, vete a la Ciudad, que ya regresarás a mí, tu única lealtad imperecedera» (p. 46);² no obstante, poco antes de marcharse, Bárbara siente una extraña conmoción, hecho muy recurrente en este tipo de narrativas bien por medio de presentimientos como por medio de sueños; siente como un presentimiento de lo que le puede suceder si abandona el jardín, de su destino final. Su infracción no es el haberse dejado seducir por el marinero, sino el abandono del lugar al que pertenece por la ciudad, símbolo en este caso del hombre, de la *civilización*, de lo moderno. Es irónico pensar que esa libertad se la vaya a dar un mundo que se ha caracterizado por una sociedad patriarcal y tiránica hacia las mujeres. Así, una vez en la tierra del marinero, los papeles del *Yo* y de *El Otro* se cambian. El marinero, el hombre, asume el papel del *Yo*, sintiéndose amo y señor de todo y, por tanto, también de Bárbara (entramos en la institución del patriarcado). Bárbara pasa a ser una muñeca, un objeto, en vez de una persona, un ser humano, sufre la colonización de la mente. En el marinero se encuentra también reflejada la nueva realidad científica de la época ya que éste es una especie de científico y en cada uno de sus viajes por nuevos territorios se lleva consigo elementos, animales... del territorio con el fin de experimentar con ellos; el hombre ha convertido el mundo en algo material, en el elemento donde él puede sentirse realizado. En este mundo material está bajo la soberanía del dinero. Como bien aprecia Bárbara, el mundo es redondo, como la forma de su rey: la moneda, el dinero que todo lo compra. Este dinero compra hasta la naturaleza, convirtiéndola así en un objeto material más; al entrar Bárbara en el *mundo*, el marinero le ofrece rosas, hecho que

² Alberto GARRANDÉS, *Silencio y destino*, La Habana, Letras Cubanas, 1996.

podría no ser muy significativo, pero Bárbara se percata de que no son rosas normales lo que le ofrece, como las que ellas admiraba en su jardín, sino que «lo vio a él, inclinado con gracia, ofreciéndole un ramo de *rosas compradas*» (p. 203, mi énfasis). Estas rosas han sido arrancadas de su entorno, un entorno natural que las alimentaba y nutría dándoles vida, haciendo así que se marchiten más rápidamente. Al ser flores compradas se las entrega en un ramo típico de floristería, con su papel de celofán, con el lacito... Este mundo urbano está vistiendo, disfrazando a la naturaleza de la misma forma que el marino viste y disfraza a Bárbara con los típicos vestidos de su mundo, haciendo así que sea idéntica a las demás mujeres, convirtiéndola también en una muñeca, en un objeto, con el único fin de satisfacer sus propios deseos.

De la misma forma, Bárbara también observa que el hombre, la *civilización*, por medio de sus avances científicos ha descubierto cómo vencer a algo tan natural como es la marcación del día y de la noche. Ahora ya no son la luna y el sol los que marcan las horas de claridad u oscuridad, sino unos pequeños artilugios de cristal que se accionan a través de un botoncito: las bombillas; el invento por parte del hombre de la luz eléctrica. Así el hombre puede dilatar el día dentro de la noche según le plazca. Otro hecho que Bárbara observa en cuanto a ese poder que el hombre se cree con derecho a ejercer sobre la naturaleza es la destrucción de ésta con el fin de poder levantar edificios, hacer túneles, etc., sin mostrar, además, ningún respeto por ésta.

En el momento en el que Bárbara se da cuenta de que su situación al lado del marinero no es la que ella había imaginado, quiere encontrar su propio sentido de *Yo* y decide regresar a su jardín, a la madre naturaleza; regresar a ese espacio doméstico al cual ella considerará un refugio donde esconderse de la amenaza del patriarcado. Al regresar, Bárbara observa que el jardín ha avanzado hasta el mar, símbolo de la batalla que la naturaleza tiene que luchar contra el hombre para así defenderse de sus ataques. Es el deseado triunfo de la naturaleza sobre la ciudad, sobre la mano acechadora del hombre.

Jardín es una novela redonda, cíclica, reiterativa; comienza y termina en el mismo lugar, con la misma imagen, con el mismo sentimiento; pero no sólo eso, sino que termina donde otra historia idéntica comienza. La novela comienza con Bárbara, como ya comenté antes, con su cara pegada a unos barrotes de hierro y observando a través de ellos el exterior, un exterior repetitivo y monótono con «automóviles pintados de verde y amarillo, hombres afeitados y mujeres sonrientes . . . en un claro desfile cortado a iguales tramos» (p. 11). Transcurre la acción a lo largo de la novela y Bárbara, la mujer, sale de su entorno para explorar ese exterior que observaba tras los barrotes de la verja de su jardín, pero al final nos encontramos a

Bárbara de nuevo en el sitio de partida, observando las mismas cosas que al principio.

En cuanto al final de la novela, en las novelas góticas generalmente nos encontramos con un final feliz; de esta forma, se puede pensar que el final de *Jardín* es un final ambiguo. ¿Muere realmente Bárbara? Cuando Bárbara entra al jardín, hay un temblor en la tierra, Bárbara lleva sus manos al vientre y los muros de la casa se le caen encima. Bárbara así se envuelve en la naturaleza y retorna a la tierra que sustenta toda especie de vida. Al ser una mujer, en ella nace y muere todo, Bárbara venía del jardín, del útero de la naturaleza, y a él regresa, al igual que los hijos vienen del útero de la madre, y, al morir, todos volvemos a la Naturaleza, a la Madre Tierra. ¿Muere o realmente *vive* por siempre en el jardín? ¿Es realmente el castigo por haber sido curiosa o una advertencia a las mujeres de que debemos proteger a la Naturaleza, a nosotras mismas, de la mano del hombre, de la civilización, y no abandonar a la Madre Naturaleza? Cuando se trata de proteger a sus hijas (a sí misma), la Naturaleza puede ser el peor enemigo que un ser pueda encontrar por el camino...

BIBLIOGRAFÍA

DAY, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire. A Study of Gothic Fantasy*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1985.

DAVIES, Catherine, *A Place in the Sun? Women Writers in Twentieth-Century Cuba*, Londres, Zed Book Ltd, 1997.

GARRANDÉS, Alberto, *Silencio y destino*, La Habana, Letras Cubanas, 1996

LOYNAZ, Dulce María, *Jardín. Novela lírica*, La Habana, Letras Cubanas 1993.

MOERS, Ellen, *Literary Women*, Londres, W. H. Allen, 1978.

INVENTANDO MÁGINA: LA CONSTRUCCIÓN DE UN TERRITORIO MÍTICO EN *EL JINETE POLACO*¹

CATALINA QUESADA GÓMEZ

Universidad de Sevilla

El escritor y académico Antonio Muñoz Molina es el creador de Mágina, uno de los territorios literarios más destacados de la narrativa española reciente. Partiendo del mundo rural y ancestral que representa Mágina, analiza los hitos de su historia familiar, los hechos más sobresalientes que acontecen en la provincia andaluza, la idiosincrasia de un pueblo cuya historia es descrita de forma violenta, marcada siempre por la desigualdad y la opresión.² Pero como microcosmos mítico, Mágina posee un valor arquetípico, universal; es, en cierto modo, una trasposición del mundo andaluz, pero también un trasunto de la vida española desde principios del siglo XX, con sus guerras intestinales, los desajustes sociales, la represión política que atenaza a las clases más desfavorecidas y la lucha constante por salir de la miseria.

En ese microcosmos el tiempo opera de forma particular; el tiempo de Mágina, como el tiempo narrativo, dista mucho del objetivo y cronológico: se alarga o se condensa y no puede ser medido por los relojes. Las fronteras entre el tiempo pasado y el presente se diluyen, los años se mezclan y lo mismo sucede con el día y la noche. Mediante el examen del espacio, de los aspectos temporales y del tiempo como tema en la novela intentamos dilucidar cómo el escritor ha llegado a ese mundo mítico de Mágina, un auténtico cronotopo, donde tiempo y espacio se condicionan.³

¹ Quisiéramos agradecer a la Fundación Caja Madrid la beca de investigación concedida, disfrutada durante los meses de enero y febrero de 2003; este artículo es deudor de dicha ayuda. No podemos dejar de mencionar, asimismo, la ayuda generosa de José Manuel Begines Hormigo, especialista en la obra y poética de Antonio Muñoz Molina, con cuyos consejos y aportaciones este trabajo se ha enriquecido.

² Contrasta la Mágina rural vinculada al pasado del protagonista con otra Mágina mucho más actual y reciente que presenta rasgos evidentes de urbanidad. Ésta última será la que reaparezca en *Plenilunio*. Véase Pilar CASTRO y Joaquín HERRERO, «Ciudad reinventada y paisaje urbano en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina», en M.^a Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (ed.), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre-1997)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, pp. 613-627.

³ La vinculación que existe entre tiempo y espacio es harto conocida en la teoría literaria y viene implícita en la acuñación del término *cronotopo*. Bajtin denomina así a «la conexión esen-

Mágina surge a la par que el discurso novelístico del autor; aparece ya como escenario de su primera novela, la celebrada *Beatus Ille*,⁴ y en ella se desarrollan, igualmente, *Los misterios de Madrid*⁵ y *Plenilunio*.⁶ En ésta última, sin embargo, no existe mención expresa al nombre de la ciudad: el lector, conocedor de su obra, encuentra diseminadas pequeñas pistas que revelan que esas calles y plazas pertenecen a un imaginario conocido; pero no resulta del todo identificable con el de Mágina, como subraya Cobo Navajas:

Cuando hablamos del ciclo narrativo de Mágina o de las novelas de Mágina, nos estamos refiriendo exclusivamente a *Beatus Ille*, a *El jinete polaco* y a *Los misterios de Madrid*, relatos en los que las alusiones a Mágina son explícitas. Sin embargo, cualquier lector, que sea mínimamente observador, advertirá que las unidades espaciales por las que se mueven los personajes son las mismas en *Plenilunio*, en parte de *El dueño del secreto* y *Ardor guerrero*, y en algunos de sus relatos cortos y artículos; lo que sucede es que el narrador de estos discursos, cuando espacializa los movimientos de los personajes, las acciones y las relaciones entre ellos, toma como referente un pueblo sin nombre que sigue siendo Úbeda, aunque no Mágina. Las unidades espaciales pertenecen a Úbeda, pero su tratamiento es diferente, porque han dejado de pertenecer a Mágina.⁷

A pesar de la recurrencia de este enclave en la narrativa del autor, cada una de las novelas de Mágina presenta características peculiares y en ellas la configuración del espacio responde a parámetros diversos. Es precisamente en *El jinete polaco*, su obra cumbre hasta el momento, donde Muñoz Molina elabora una personalidad literaria propia, acaso la más interesante, para ese territorio de sonoridades rotundas, reinventado sobre la realidad y el deseo; de ahí que sea ésta la obra elegida como objeto de estudio en el presente trabajo.

cial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Mijail BAJTIN, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409; la cita corresponde a la p. 237).

⁴ Antonio MUÑOZ MOLINA, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986. Véase el artículo de Maryse BERTRAND DE MUÑOZ, «Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», en María Teresa IBÁÑEZ EHRLICH, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 9-31.

⁵ Antonio MUÑOZ MOLINA, *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral, 1992.

⁶ Antonio MUÑOZ MOLINA, *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997.

⁷ M.^a Lourdes COBO NAVAJAS, «Mágina desde Úbeda», en María Teresa IBÁÑEZ EHRLICH, *op. cit.*, pp. 33-57; la cita corresponde a la p. 34. Véase también su estudio *De Beatus Ille a El jinete polaco*, Úbeda, Servicio de Publicaciones del Centro Asociado a la UNED «Andrés de Vandelvira» de la Provincia de Jaén, 1996, en concreto el apartado «Las novelas de Mágina», pp. 461-486.

El espacio

Una y otra vez la crítica ha percibido la relación más que evidente entre la Mágina de Antonio Muñoz Molina y otros territorios consagrados en la literatura, como Vetusta, Yoknapatawpha, Comala, Santa María o Macondo; todos ellos son trasuntos literarios de las ciudades reales de sus respectivos creadores, que, aunque mantienen rasgos que los ligan al contexto originario, incorporan otros que les confieren universalidad, más allá de los aspectos locales o regionales. En el caso de Mágina, el vínculo con la Úbeda natal del autor —visible a todas luces— ha sido, además, reconocido por él mismo; sin embargo, resultaría insoportablemente reductora una lectura apegada sólo a la geografía real, que pretendiese constatar que Mágina es Úbeda, porque es obvio que no es así.⁸ Creemos que la tesis aquí sostenida no resulta en absoluto incompatible con una posible voluntad *retrastística*, subrayada por críticos y autor, sino que ambas se complementan.⁹

La influencia de William Faulkner en buena parte de la literatura hispanoamericana —en lo que se dado en llamar la *nueva narrativa hispanoamericana*— ha sido suficientemente destacada; ese magisterio se circunscribe no sólo a los variados aspectos formales, sino que atañe de la misma forma al contenido. De momento, nos interesa la creación de un territorio literario propio, el condado de Yoknapatawpha, en el que se sitúa la ciudad de Jefferson, y que, presumiblemente, habría servido de modelo a Rulfo, a García Márquez y a Onetti; también, como veremos, a Muñoz Molina. Así, lo dicho por Palencia-Roth para el caso de Macondo nos puede servir como punto de partida, pues resulta extrapolable al del ubetense: «De máxima importancia es [...] la manera en que Faulkner crea su mundo: la universalización y

⁸ Valls incide en esta idea: «Lo relevante es cómo el autor transforma aspectos sustanciales de su propia biografía en ficción, como antes lo hicieron maestros como Marcel Proust, Mario Vargas Llosa o Juan Marsé» (Fernando VALLS, «Romper la cadena del destino», en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 244-245; la cita corresponde a la p. 244).

⁹ Otros críticos, en cambio, han insistido en el sustrato literario de que se nutre la novelística de Muñoz Molina; de hecho, la práctica metaliteraria a la que, en ocasiones, se ha aproximado el autor estaría en el extremo opuesto. Pueden consultarse al respecto Lawrence RICH, *The Narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and «El Desencanto»*, New York, Peter Lang, 1999, y Miguel A. LATORRE MADRID, *La narrativa de Antonio Muñoz Molina. Beatus Ille como metanovela*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003. Para otras cuestiones relacionadas con la posición teórica del autor o para los vínculos entre la historia y la ficción, véanse los trabajos recogidos en Irene ANDRES-SUÁREZ (org.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. Cuadernos de Narrativa*, 2, 1997, así como el de Justo SERNA, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

mitificación de una realidad concreta y particular, aunque inventada. García Márquez aprende mucho de Faulkner sobre cómo mitificar el mundo que conoce mejor: su “pueblo” natal». ¹⁰

El interés que Faulkner despierta en Muñoz Molina está fuera de toda duda; a él le ha dedicado un par de artículos en los que se muestra muy elogioso con su obra. En «Un santuario para Bill Faulkner» describe cómo, al contrario de lo que hicieran Scott Fitzgerald o Hemingway, Faulkner se recluyó en Oxford —su santuario, en el Lafayette County— para inventar «una Arcadia futura». Como él mismo hará en *El jinete polaco*, Faulkner recurre a la memoria y al recuerdo para configurar un territorio mítico:

El rescoldo y la savia de las conversaciones que había escuchado desde niño fecundaron su escritura como un caudal sin límite hasta permitirle un don que parecía exclusivo de los antiguos relatos épicos: la fundación no de una ciudad o de un banco, sino el mundo, el privilegio de señalar fronteras y asignar nombres a un desierto disputado a la nada, al cielo y a la exterminación, y de habitarlo luego de populosas familias. ¹¹

El testimonio del autor en el artículo «Entre Úbeda y Mágina» revela cuánto hay de emulación del norteamericano, desde el momento en que él construye su propia maqueta de Mágina, al igual que Faulkner lo hiciera con el mapa de su condado:

Más que a un retrato, Mágina se parece a una maqueta de ciudad, a un modelo a escala del mundo breve en el que vive sus vidas la mayor parte de la gente: una maqueta con sus estatuas que yo dispongo como si manejara meditativamente figuras de ajedrez [...]. En Mágina soy el único dueño del Registro Civil, como quería Balzac, y añado nuevos nombres a su vecindario o los doy de baja según me conviene, y les asigno lugares donde vivir, costumbres, balcones exactos a los que se asoman, trayectos de cada día. ¹²

¹⁰ Michael PALENCIA-ROTH, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983, p. 36.

¹¹ Antonio MUÑOZ MOLINA, «Un santuario para Bill Faulkner», *Quimera* 72 (diciembre 1987), pp. 50-53; la cita corresponde a la p. 52.

¹² Antonio MUÑOZ MOLINA, «Entre Úbeda y Mágina», en *La puerta del Edén*, Madrid, Ollero y Ramos, 1996, pp. 213-220; la cita corresponde a la p. 218. Unos párrafos antes el autor había reivindicado el carácter ficcional de Mágina: «Úbeda está en los mapas y en el tiempo presente: Mágina es un lugar de mis libros y de mi pasado. [...] En Mágina soy único dueño y propietario», *ib.*, p. 215. La última frase remite directamente a la leyenda que Faulkner añadió al mapa, por él mismo elaborado, de su región ficticia: *William Faulkner, sole owner and proprietor*.

Aunque Muñoz Molina mantenga el imaginario de su infancia, recree las costumbres de su pueblo y recorra buena parte de la realidad histórica española contemporánea, el proceso de literaturización y mitificación a que es sometido el referente produce *otra cosa*; y parece que William Faulkner tiene bastante que ver en esa transformación. Salvador A. Oropesa ha señalado dos de los modelos literarios de Faulkner que le habrían resultado útiles a Antonio Muñoz Molina. El primero, el juego de voces, no nos interesa ahora, pero sí el otro:

El segundo es el de la creación del condado de Yoknapatawpha, la idea socarrona de Faulkner de que él escribe de su gente porque es la que conoce y en una sola vida no le da tiempo a escribir y a conocer otra gente. Esto le concede a Muñoz Molina el «permiso» para escribir de Mágina. Mágina y Yoknapatawpha tienen muchos puntos de coincidencia. Son sociedades rurales, periféricas, en las que el desarrollo de la modernidad es incompleto, y en las que persisten formas del antiguo régimen, la segregación racial del sur de los Estados Unidos y el señoritismo andaluz.¹³

En efecto, la de Mágina es una sociedad eminentemente rural, con habitantes dedicados a la agricultura y a un comercio incipiente que, junto con el turismo, terminará, ya en los setenta, «modernizando» la ciudad. La segregación racial de Faulkner es sustituida en Mágina por las diferencias entre las distintas clases; incluso entre los mismos agricultores existen distancias abismales, por ejemplo, entre los que con esfuerzo han conseguido ser los dueños de la tierra que trabajan y aquellos otros «tan pobres que ni siquiera tenían una bestia y subían del campo doblados bajo una carga de leña o un saco de aceituna rebuscada en los olivares de otros, de hortaliza o de hierba».¹⁴

Mágina como territorio mítico

Como es sobradamente conocido, Macondo y Comala, creados sobre el modelo de Yoknapatawpha, representan dos de los lugares míticos más conocidos,

¹³ Salvador A. OROPESA, *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999, p. 23.

¹⁴ Antonio MUÑOZ MOLINA, *El jinete polaco*, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 139. Todas las citas de la novela pertenecen a esta primera edición revisada por el autor; en adelante indicaremos la página de donde tomamos la cita a continuación de ésta, entre paréntesis. Es evidente la relación que existe entre estas gentes y los *pour whites* o *white trash* de Faulkner. Para un análisis minucioso del mundo creado por el norteamericano, véase el estudio de C. BROOKS, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country*, New Haven / Londres, Yale University Press, 1963.

encuadrables en lo que ha dado en llamarse «realismo mágico» hispanoamericano. En ellos prevalece una *conciencia mítica*, predomina la insularidad y la dificultad de acceso hasta ellos garantiza su carácter sagrado. La construcción de Mágina es parcialmente deudora de esa concepción espacial.

Partimos de la distinción establecida, entre otros, por Palencia-Roth,¹⁵ entre *conciencia mítica* y *pensamiento científico* para demostrar que es aquélla la dominante en la Mágina sugerida mediante la multiplicidad de voces de *El jinete polaco*; una Mágina que reúne todos los rasgos exigibles a los territorios míticos literarios y que, poco a poco va a ir cediendo paso a otra —también, claro, literaria—, en la cual tiende a imponerse la conciencia científica por la que se rigen, casi siempre, las sociedades occidentales. Michael Palencia-Roth describe la primera en los siguientes términos:

La *conciencia mítica* es, como cualquier sistema filosófico, una teoría de la realidad; pero a diferencia de la mayoría de éstos, es una teoría *vivida, experimentada* por mucha gente, acaso por culturas enteras. Indaga las cuestiones de su origen, la evolución de sus procesos culturales y de su fin; la relación del hombre con el mundo (o con el universo) y con otros hombres [...]; el tiempo y el espacio; las experiencias importantes como la muerte, la sexualidad y el sentido de la fatalidad; en fin, todo lo fundamental de la «realidad».¹⁶

Esta *teoría de la realidad* tiene su reflejo en la existencia de mitos particulares, verdaderos «instrumentos de comprensión» que «dan sentido a la vida cotidiana y conforman nuestros valores más profundos, ya sean culturales o personales, colectivos o individuales».¹⁷ En Mágina nos topamos con multitud de estos mitos particulares, creencias arraigadas en el vivir de sus gentes, y que, más allá de la referencia inmediata, confieren a ese microcosmos un valor universal.

La *insularidad* es uno de los rasgos que tradicionalmente se ha atribuido a los territorios míticos. El carácter insular (real o figurado) determina la dificultad que para acceder hasta él encuentran los que no pertenecen a ese espacio, así como su aislamiento del resto del mundo. En la llegada a Mágina del médico joven (un

¹⁵ PALENCIA-ROTH, *op. cit.*, p. 13 y ss. Existe un excelente resumen de los rasgos que caracterizan a ambos tipos de conciencia en José Manuel CAMACHO DELGADO, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros, en prensa. Para el conocimiento y funcionamiento del mito es fundamental la obra de Mircea ELIADE, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985.

¹⁶ PALENCIA-ROTH, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁷ *Ib.*, p. 22. Para Mircea Eliade, el mito cumple la función de «proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia», así como la de «revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo», ELIADE, *op. cit.*, pp. 8 y 14.

forastero que viene de Madrid, es decir, un *profano*), que después conoceremos por Don Mercurio, nos proporciona el narrador la descripción de una exuberante y fantástica naturaleza que funciona a manera de *muralla*¹⁸ que el ajeno ha de franquear: «vino a la ciudad en un carretón más incómodo y lento que la peor diligencia y al cabo de casi otro día de viaje por desfiladeros y cañadas abiertas entre roquedales fantásticos y luego por un paisaje inhóspito de monte bajo, dehesas baldías y laderas de pizarra que poco a poco se convirtió en una extensión ilimitada de tierra roja y dunas de olivares que se volvían azules al atardecer» (p. 35). Ese período de transición o de permanencia en el *margen* que constituye todo un rito de paso para Don Mercurio¹⁹ se acorta algo con el transcurrir de los años, pero la entrada o salida de Mágina seguirá llevando su tiempo: casi un siglo después son todavía necesarias «ocho horas interminables de viaje» (p. 214) en la *Pava* para realizar el mismo trayecto.

La frontera de la ciudad, como la del condado de Faulkner, está delimitada por ríos, el Guadalquivir y el Guadalimar, algo propio de este tipo de espacios. La geografía abrupta, pues, garantiza el aislamiento de la ciudad del exterior, un aislamiento simbolizado, entre otros motivos, en el «retraso arqueológico» con que llegan los periódicos a Mágina («cuando llegaban», p. 37).²⁰ Uno de los indicadores de dicha reclusión es el acento peculiar de los habitantes de Mágina —«sus vocales rotundas

¹⁸ En «Regreso a Úbeda», describe el autor así la ciudad: «mi ciudad tiene algo de *pequeña corte medieval, amurallada* todavía, erigida sobre una ladera de huertas donde se oyen, en un silencio grande y cóncavo, los golpes secos de las azadas sobre la tierra y el ruido del agua en las acequias. Desde aquí la ciudad *también se parece a una isla*, rodeada de olivares hasta donde alcanza la mirada, y al otro lado del Valle, *la Sierra Mágina es el límite del horizonte y del mundo*» (Antonio MUÑOZ MOLINA, «Regreso a Úbeda», en *Escrito en un instante*, Calima, Palma de Mallorca, 1997, pp. 95-97; la cita corresponde a la p. 96; la cursiva es nuestra). En *El jinete polaco* redunda el autor en esa idea, la de una ciudad «aislada entre los olivares como en medio del océano» (p. 209). La diferencia entre la primera cita y la segunda radica en el hecho de que en el artículo el autor habla de Úbeda y en la novela se trata de Mágina. Quizá empieza a ver el artista la realidad a través del arte, Úbeda a través de Mágina, Úbeda desde Mágina, y no al revés, como una parte de la crítica sigue recalando.

¹⁹ «Quienquiera que pase de uno a otro [del territorio profano al sagrado o viceversa] se halla así materialmente y mágico-religiosamente, durante un tiempo más o menos prolongado, en una situación especial: flota entre dos mundos. Es esta situación la que denomino con el nombre de *margem*» (Arnold VAN GENNEP, *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986, p. 28).

²⁰ Insiste en la incomunicación de Mágina cuando la describe como «pequeña ciudad parcialmente amurallada y como ajena a las turbulencias del mundo» (p. 98). La muralla, además de metafórica, es real, pues Mágina está rodeada por las ruinas de una antigua fortaleza. Según Arnold van Gennep, la prohibición para pasar al territorio sagrado «se expresa en el mundo clásico con ayuda de mojones, de muros, de estatuas, y con ayuda de medios más simples entre los semicivilizados», VAN GENNEP, *op. cit.*, p. 26.

como una luz de mediodía, sus duras consonantes tan cortadas en ángulos como las piedras en las esquinas de los palacios», p. 12—, continuamente comparado en la novela con la norma estándar del español o con otros idiomas.

Dentro del espacio mítico las leyes que rigen la vida se invierten: de la misma forma que se anulaba la distinción vida-muerte, lo que es increíble se tornará verosímil, y al revés. Pero, a diferencia de lo que sucede en la literatura de Kafka (*La metamorfosis*) o en la del realismo mágico (García Márquez), eso no constituye un modo de narrar, no es una técnica del narrador. En *El jinete polaco* esa inversión se manifiesta en distintos motivos dispersos en la novela —creencias populares y formas de entender el mundo— y en las narraciones del abuelo de Manuel, facultado, como Tranquilina Iguarán, para contar las mayores barbaridades con cara de palo. En el siguiente fragmento es el mismo narrador el que duda, no ya de la veracidad de lo que aquél cuenta, sino de la verosimilitud, de la posibilidad de que siquiera hubiese acontecido:

oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito que le habla a su perro [...], oigo contar que lo trajo de Cuba y que el perro era casi tan viejo como él: ya sé que no es posible, pero *que una cosa fuera imposible no le parecía a mi abuelo Manuel motivo suficiente para dejar de contarla, más aún, le hacía preferirla*, de modo que decía que el perro sin nombre de su suegro había vivido hasta los setenta y cinco años *con la misma naturalidad* con que explicaba que el rey Alfonso XIII le había pedido fuego una noche muy oscura en una callejuela del suburbio y que en la Sierra vivían unas criaturas mitad hombre y mitad caballo que eran feroces y misántropas y que en los inviernos de mucha nieve bajaban al valle del Guadalquivir exasperadas por el hambre y no sólo pisaban con sus cascos equinos las coliflores y las lechugas de las huertas, sino que llegaban al extremo de comer carne humana. (pp. 29-30)²¹

De los motivos a los que antes aludíamos, mencionaremos tan sólo algunos ejemplos. Algo que, desde la perspectiva del pensamiento científico, es totalmente aceptable y aceptado (verosímil), como la irrupción de la tecnología en nuestras vidas, es completamente increíble para la abuela de Manuel, que no comprende cómo pueden esas voces salir de los aparatos o que él pueda «entender lo que dicen esos extranjeros de la televisión» (p. 93); y como Melquíades, el abuelo de Manuel sorprende a los vecinos mostrándoles la dentadura de quita y pon. Al contrario, crearán a pies juntillas en la existencia de los juancaballos o en que, si alguien bebe en el cubo donde haya escupido una salamanquesa, se quedará calvo.

Otro modo de inversión de las reglas que dominan el pensamiento científico es la ruptura del principio de causalidad. En el territorio mítico los efectos no son

²¹ La cursiva es nuestra.

provocados por las causas que lógicamente les correspondería, sino que existe un cierto desarreglo entre la causa y el efecto. Así, los padres inventan consecuencias disparatadas a los hechos peligrosos para sus hijos y esos principios, repetidos y asumidos, pasan a formar parte del ideario colectivo, llegando a olvidarse, en ocasiones, la razón de ser originaria; por eso, junto a consejos llenos de sentido común, existen otros disparatados: «no prendas papeles en la lumbre, que te mearás por la noche, no arrastres latas a patadas, que se morirá tu madre» (p. 180). Llegamos de este modo a la conformación de una peculiar mitología que pretende regir el comportamiento infantil:

En todas las cosas usuales se escondían propiedades maléficas: el agua demasiado fría del botijo podía matarlo a uno de calenturas, entre el musgo de los tejados se criaban serpientes venenosas que algunas veces caían a la calle y a las que sólo podía inmovilizar y volver inofensivas el quinto hijo de una descendencia de varones, si uno era capaz de contar todas las estrellas en una noche de verano lo mataba Dios. (p. 181)

La consideración del extranjero en el territorio sagrado puede ser positiva o negativa, pero, de cualquier modo, el profano llama la atención de los autóctonos porque se cambian los papeles y él pasa a pertenecer al mundo sagrado, que se presenta revestido de un halo de misterio.²² Las dos actitudes que Van Gennep baraja en el trato al extranjero las encontramos en la novela. Sin llegar al maltrato ni al saqueo, algunos turistas que arriban a Mágina perciben la mezcla de curiosidad y hostilidad que provocan entre sus gentes; sin llegar tampoco a provocar temor, los foráneos levantan suspicacias por lo desconocido de sus vidas allende la frontera: «Era fácil que se les atribuyeran vidas legendarias y fortunas cuantiosas, tal vez a causa de un vago sentimiento de inferioridad que nos inclinaba a suponer que más

²² «Todo individuo o agrupación que no posea, ni por su nacimiento ni por especiales cualidades adquiridas, un derecho inmediato a entrar en una determinada casa de ese tipo y a instalarse en una de esas subdivisiones, se halla en virtud de ello en un estado de aislamiento manifiesto de dos maneras, que pueden darse de forma separada o combinada. En la medida en que se hallan fuera de esa sociedad especial o general son débiles; son fuertes en cuanto pertenecientes al mundo sagrado, al constituir dicha sociedad, para sus miembros, el mundo profano», VAN GENNEP, *op. cit.*, p. 36. El extraño puede llegar a integrarse en la sociedad en cuestión («con el tiempo la ciudad fue acostumbrándose a ellos», p. 204), pero siempre existirá una marca que lo diferencie: «A los forasteros se les seguía distinguiendo con facilidad, aunque no tuvieran el pelo rubio ni llevaran cámaras al cuello ni usaran absurdos pantalones cortos. Ni siquiera hacía falta oírlos pronunciar las eses finales de las palabras: se les reconocía simplemente por la cara, pues alguien podía tener cara de no ser de Mágina igual que de estar enfermo o de haber bebido en exceso» (p. 204). Las referencias a las peculiaridades de los *extranjeros* y al prestigio de lo ajeno son frecuentes en la novela.

allá de nuestra colina y de la doble frontera del Guadalquivir y del Guadalimar se extendía un mundo ilimitado y próspero que a casi todos nosotros nos estaba prohibido» (pp. 204-205).

El tiempo

A un espacio mítico le corresponde un tiempo igualmente mítico. En la conciencia científica, la concepción lineal del tiempo motiva que la barrera que separa la vida de la muerte se pueda traspasar en un único sentido; sin embargo, en la conciencia mítica, dada la circularidad del tiempo, ese límite es mucho más difuso.²³ Así, la separación tajante entre ambas queda matizada con la consideración, por parte de Ramiro Retratista, del parecido existente entre las fotos de los muertos y las de los vivos, lo que le provoca «una tendencia gradual a confundirlos entre sí» (p. 96); o con la abolición de dicha frontera que entra en la narración de la mano del sordomudo,

que era en gran parte un resucitado, pues lo habían dado por muerto cuando lo sacaron de entre los escombros de la casa recién bombardeada donde sucumbieron sus padres y abrió los ojos en el ataúd unos minutos antes de que lo cerraran, y desde entonces no volvió a decir una palabra ni dio muestras de escuchar nada, y vivió en el silencio como una botella de formol, [...] como si viera en el aire las caras de los muertos de las fotografías. (p. 97)

Pero quizá el caso más claro sea el de la emparedada, capaz de suscitar el amor apasionado del fotógrafo nada menos que después de llevar sesenta años muerta.

La circularidad en la concepción del tiempo está vinculada en la novela a la Mágina ancestral, la que existía antes de la irrupción de la modernidad, y al ciclo natural de las cosechas. Aquí es el mito nietzscheano del eterno retorno el que opera —la imagen del *Uruboros*, la serpiente que se muerde la cola—, de ahí que los habitantes viviesen como «uncidos a una memoria circular en la que el tiempo no progresaba y en la que yo también sería atrapado si no huía cuanto antes» (p. 329). Por eso, cuando Manuel abandona Mágina, anuncia el cambio que se producirá en la noción temporal:

²³ La *Macanca*, el carro de los muertos, es la peculiar barca de Caronte en Mágina, el vehículo que facilita el tránsito entre la vida y la muerte. Van Gennep indica cómo algunos pueblos dotan a sus muertos de una canoa para la realización del último viaje, VAN GENNEP, *op. cit.*, pp. 165-166.

Viviríamos otras vidas en ciudades lejanas, y el tiempo habría perdido su tediosa eternidad circular, la rotación de los cursos, de las cosechas, de los trabajos en el campo, hasta de los paisajes amarillos, ocre, verdes, azulados, que habíamos visto sucederse en el valle del Guadalquivir desde antes de tener memoria o uso de razón. Desde ahora el tiempo era una línea recta que se prolongaba en dirección al porvenir y al vacío, como en las canciones con ritmo de blues y velocidad de viaje en coche por una carretera que nos gustaban tanto. (p. 358)

No es el de la circularidad, sin embargo, el único modo en que se manifiesta el tiempo mítico; la simultaneidad o, incluso, la anulación temporal son factibles. En *El jinete polaco* la imprecisión cronológica se desprende tanto de los aspectos formales (no existe una narración lineal, sino que ésta aparece plagada de saltos en el tiempo, con abundantes analepsis y prolepsis) como de los comentarios del narrador, que alude continuamente a la disolución de las fronteras entre el tiempo pasado y el presente, entre el día y la noche, a la mezcla de los años, lo cual nos instala otra vez en el círculo.

Las convenciones cronológicas del espacio profano se sustentan por un pensamiento científico y no son válidas para el microcosmos mítico, donde el tiempo «posee sus propias leyes tan ajenas a las del tiempo exterior como un país inaccesible a todos los extranjeros e invasores».²⁴ El tiempo de *Mágina* no admite relojes *digitales* ni calendarios *automáticos*,²⁵ sino que da vueltas —invirtiendo el orden de los acontecimientos— y termina en una simultaneidad motivada, en parte, por el poder actualizador de la memoria:

No sé calcular su edad porque no distingo sus rasgos exactos ni tampoco las subdivisiones y enumeraciones abstractas de los años, y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días de los relojes digitales y de los calendarios automáticos, gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en las que algunas veces el pasado ocurre mucho después que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo. (pp. 27-28)

A partir de ahí, será la misma novela la que se convierta en un laberinto de pasados, también de futuros y presentes simultáneos, donde las claves suscitadoras

²⁴ Esta frase ha sido suprimida en la edición revisada por el autor; aparece en la primera (Barcelona, Planeta, 1991), en la p. 29.

²⁵ Adviértase la importancia de los adjetivos; por oposición al reloj digital, encontramos el reloj de pared, al que el abuelo de Manuel da cuerda «con una llave que guardaba en el bolsillo del chaleco y con la que yo estaba seguro de que regía el curso del tiempo» (p. 122).

del recuerdo (la música, el cuadro atribuido a Rembrandt, las fotografías, la memoria) adquieren relieve.

Frente a la medida exacta y neurótica del tiempo que encarnan relojes y calendarios, en Mágina las mediciones se realizan de otro modo. En lugar de fechas y números, la memoria de los habitantes de Mágina utiliza diversos mojones cronológicos. Los años son recordados por la abundancia o la escasez de la cosecha o por lo extremo de las condiciones climatológicas: el año del hambre, el año de los hielos grandes, el año de la cosecha grande. De hecho, es el primero de ellos «el único de todo el siglo del que se acordaban por su número» (p. 210). En vez de horas y minutos, son la temperatura o el olor los que indican el momento del día: «Cuando la tierra está fría y huele a humo viene mi padre montado sobre un mulo y es que ya es de noche» (p. 191). Y es el reloj biológico, no la tiranía de los horarios, el que determina la hora de irse a dormir: «Cuando tengo sueño mi madre dice, vámonos al cine de las sábanas blancas» (p. 191). Por eso el de Mágina no es un tiempo alienante, ajeno al ritmo vital de los hombres, sino que late con la naturaleza y sus ciclos. La aceleración propia del espacio externo contrasta con el *tempo lento* e imperturbable de esa sociedad tradicional:

Ése era el modo en que habían sucedido siempre las cosas, con la lentitud impersonal y la asfixiante etiqueta de una ceremonia, y ni a él ni a ella se les pasaba por la imaginación ninguna otra posibilidad, igual que la siega no podía ocurrir más que en verano y la vendimia en septiembre y la aceituna en invierno, sin que fuera posible alterar el orden de las cosechas o acelerar su llegada. (p. 155)

El territorio mítico cede paso a una ciudad uniforme, indistinta, cuyos habitantes no reconocen al volver, como tampoco Juan Preciado identificaba la Comala que veía. El cambio en el espacio repercute en la consideración del tiempo, que se vuelve racional y lineal. Pero Mágina seguirá existiendo en el imaginario de Manuel y de Nadia, «en los recuerdos y en la literatura».²⁶

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (org.), *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina. Cuadernos de Narrativa*, 2, 1997.
- BAJTIN, Mijail, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 237-409.

²⁶ MUÑOZ MOLINA, «Entre Úbeda...», p. 220.

- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, «Semiología del espacio en *Beatus Ille* de Antonio Muñoz Molina», en María Teresa IBÁÑEZ EHRLICH, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 9-31.
- BROOKS, Cleanth, *William Faulkner. The Yoknapatawpha Country*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1963.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel, *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros, en prensa.
- CASTRO, Pilar y HERRERO, Joaquín, «Ciudad reinventada y paisaje urbano en *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina», en HERMOSILLA ÁLVAREZ, M.ª Ángeles (ed.), *Visiones del paisaje. Actas del Congreso Visiones del Paisaje (Priego de Córdoba, noviembre-1997)*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1999, pp. 613-627.
- COBO NAVAJAS, M.ª Lourdes, *De Beatus Ille a El jinete polaco*, Úbeda, Servicio de Publicaciones del Centro Asociado a la UNED «Andrés de Vandelvira» de la Provincia de Jaén, 1996.
- , «Mágina desde Úbeda», en María Teresa IBÁÑEZ EHRLICH, *Los presentes pasados de Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Iberoamericana, 2000, pp. 33-57.
- ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, Labor, 1985.
- LATORRE MADRID, Miguel A., *La narrativa de Antonio Muñoz Molina. Beatus Ille como metanovela*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2003.
- MUÑOZ MOLINA, Antonio, *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 1986.
- , «Un santuario para Bill Faulkner», *Quimera*, 72 (diciembre 1987), pp. 50-53.
- , *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta, 1991.
- , *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- , *La huerta del Edén*, Madrid, Ollero y Ramos, 1996.
- , *Plenilunio*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- , *Escrito en un instante*, Calima, Palma de Mallorca, 1997.
- , *El jinete polaco* (1ª ed. revisada por el autor), Barcelona, Seix Barral, 2002.
- OROPESA, Salvador A., *La novelística de Antonio Muñoz Molina: sociedad civil y literatura lúdica*, Jaén, Universidad de Jaén, 1999.
- PALENCIA-ROTH, Michael, *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos, 1983.
- RICH, Lawrence, *The Narrative of Antonio Muñoz Molina. Self-Conscious Realism and «El Descanto»*, New York, Peter Lang, 1999.
- SERNA, Justo, *Pasados ejemplares. Historia y narración en Antonio Muñoz Molina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Inventando Mágina: la construcción de un territorio mítico en *El jinete polaco*

VALLS GUZMÁN, Fernando, «Romper la cadena del destino», en *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 244-245.

VAN GENNEP, Arnold, *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986.

EL ROMANTICISMO BRITÁNICO Y EL ESPAÑOL: ELEMENTOS DE CONFLUENCIA

BEGOÑA REGUEIRO

Universidad Complutense de Madrid

De acuerdo con las corrientes de estudio imperantes dentro del campo de la literatura comparada, hay dos maneras de poner en parangón las manifestaciones literarias: la que busca una causalidad que explique las semejanzas y la que prescinde de ellas atendiendo únicamente a los puntos comunes. En el caso del Romanticismo británico y el español podríamos seguir ambos caminos para llegar a la conclusión de que las semejanzas son múltiples, bien sea porque los movimientos literarios surjan de un ambiente común que adopte su forma propia e individual al desarrollarse en un lugar concreto o bien porque los autores más canónicos o los más populares de los países pioneros influyan en los de los demás territorios. El presente estudio tratará de mostrar cómo es una misma raíz aquella de la que brotan las manifestaciones literarias de los autores británicos y españoles, sin descuidar tampoco las influencias concretas y rastreables del Romanticismo británico sobre el español.

1. El Romanticismo: del sentimiento universal a las características nacionales.

Se ha dicho que la unanimidad del movimiento romántico reside en una manera de sentir y de concebir al hombre, a la naturaleza y a la vida. A partir de ahí cada país, e incluso cada región dentro de un mismo territorio nacional, producirá un Romanticismo distinto y particular. Es esta manera de concebir hombre, naturaleza y vida la que nos interesa ahora como base de la que luego surgirán los diferentes frutos.

Para empezar, hemos de hablar de *la búsqueda de la individualidad y del conflicto de la singularidad del romántico y la fusión con el TODO*. Una de las características que con más frecuencia se hace notar en los románticos es la importancia que dan a su propia individualidad y a su propia identidad. Tras el periodo neoclásico que aspira a soluciones universales, los románticos se centran en sus propias peculiaridades y problemas; a nivel nacional cada país vuelve sus ojos a las costumbres que los nuevos tiempos están a punto de robarles y desde el punto de vista individual, los hombres vuelven los ojos a lo que sienten más dentro de sí de forma espontánea. Es el

periodo histórico en el que la originalidad empieza a cobrar importancia y de acuerdo con esto observaremos conductas estrafalarias, como las de Byron, pero también actitudes que buscan reivindicar lo genuino, como en el caso de las lenguas, vehículo de expresión del alma del pueblo de acuerdo con la corriente lingüística romántica. Sea real o no que se trate de una lengua más genuina, parece una preocupación bastante arraigada en algunos románticos la de reflejar en sus escritos el habla «real» que utiliza el pueblo. Wordsworth lo manifiesta insistentemente en su Prólogo a *Lyrical Ballads* y probablemente podríamos situar en la misma línea el interés de Coleridge por renovar el lenguaje literario utilizando musas, imágenes y metáforas de su época. La misma preocupación es sin duda la que lleva, dentro de nuestro país, a Rosalía de Castro a escribir en gallego *Cantares gallegos* y *Follas Novas*. El gallego es la lengua que hablan aquellos a los que va dirigida la obra, aquellos cuyas vidas están siendo reflejadas, por eso es lógico que el libro sea escrito en gallego.¹ Asimismo, Bécquer habla de la «lengua normal» cuando en *Cartas a una mujer* dice: «Ya quizá ni tú me entiendes ni yo sé lo que te digo. Hablemos como se habla» (Bécquer, 2004: 462). Es evidente que «lo fácil», «lo normal», el «cómo se habla», no deja de ser algo convencional, pero el esfuerzo por acercarse a ello es notable dentro de los románticos de ambos países; se trata de la artificiosidad buscando parecer naturales. Tras este comportamiento parece traslucirse una doble intención. En primer lugar, se pretende conseguir la democratización de la poesía haciéndola asequible a un público más amplio, especialmente el sector de la burguesía, que cobra espacial relevancia en esta época. En esta línea estaría, por ejemplo el poema *The eolian harp*, de Coleridge. Por otro lado, en el caso de Rosalía de Castro, la utilización no sólo de la variedad diastrática del pueblo, sino la elección de una lengua (dialecto para ella) minoritaria estaría también unida a la *función del poeta como portavoz del pueblo*, característica en muchos poetas románticos. De la conciencia de esta función queda constancia en sus prólogos, pues, aunque sin proclamarse portavoz de forma explícita, sí que aclara que va a hablar del dolor propio y del ajeno: «por iso iñoro o que haxa no meu libro dos propios pesares, ou dos alleos, anque ben podo telos todos por meus...» (Prólogo a *Follas Novas*; Castro, R, 1993: 271). De este modo, la escritora utiliza su voz para dar vehículo de expresión a los más desvalidos, cumpliendo la función de portavoz de la que hablábamos. Esta atención a los más desfavorecidos nos muestra también cómo se tornan los ojos hacia el *Nuevo Testamento*, de donde emanará la nueva conciencia social. Tal comportamiento podemos observarlo tam-

¹ No parece que la intención de Rosalía fuese tan combativa como se ha querido ver en algunas ocasiones: la reivindicación que la autora hace de Galicia se centra más en el campo social y en su propia belleza que en la reivindicación lingüística, como muestra también el hecho de que aquellos libros en los que no trata el tema de Galicia la lengua empleada sea el castellano.

bién en Wordsworth, que dedica sus poemas a los humildes, locos, desvalidos, deficientes... convirtiendo su reforma poética en una reforma moral al denunciar la inhumanidad a la que hemos empujado a otros seres humanos. Es curioso observar cómo estos dos autores presentan idénticas soluciones, confiados en un justicia divina que castigará a los insolidarios y en la que también los desheredados deben confiar (más adelante ejemplificaremos esta actitud con dos poemas).

Relacionado con la conciencia del «yo», con la conciencia neoplatónica de corte agustiniano que vemos en autores como Bécquer y que propone la búsqueda de todo lo sublime en el interior del ser humano,² está el descubrimiento de la finitud y limitación del mismo, lo cual le incapacita para fundirse con el TODO al que los románticos aspiran y que genera en ellos los sentimientos de desilusión, desengaño, *saudade*. Para los románticos ingleses de la primera generación, lo sublime es la búsqueda de la individualidad personal y la esperanza de encontrarla. En Keats encontramos los valores superlativos de Verdad, Belleza, Imaginación... En Byron, así como en Bécquer y Rosalía de Castro, encontramos ya el desengaño, la desilusión, la angustia por el fracaso del hombre en su ideal de belleza y eternidad. El hombre, finito y limitado, correrá tras los grandes conceptos para descubrir tras ellos un rayo de luna. Radicalizando aún más esta postura encontramos a Blake, que no sólo pone en duda la capacidad del hombre para conocer lo trascendente, sino que incluso duda de las posibilidades de sus sentidos: el ser humano es bárbaro y no puede aspirar a ningún tipo de conocimiento.

Relacionándolo con el individualismo, hemos mencionado antes otra de las características fundamentales del romanticismo: *el temor ante el futuro que depara la ciencia y el deseo de volver a la plena integración con la naturaleza*. Los románticos rechazan, de cierto modo, el proceso civilizador que intenta someter al individuo a las leyes utilitarias y racionales que el común beneficio dicta como imprescindibles y reacciona con un retorno a las tradiciones y a la naturaleza, concebida como un todo orgánico y vivo. En Inglaterra podemos observar claramente este retorno a la naturaleza en autores como Coleridge o Wordsworth, que no se contenta con volver al espacio natural, sino que habla del regreso a las formas de vida más tradicionales: la ganadería, la recolección de frutos... En España, la Naturaleza también va a adquirir especial relevancia en muchos autores como Rosalía de Castro, en la que cobra un carácter telúrico adquiriendo un papel principal.³ No obstante, es Bécquer el que habla más claramente de la necesidad de mantener las costumbres, los tipos, la natu-

² BÉCQUER, G., *Cartas a una mujer*, 2004.

³ Nótese que la Naturaleza de la que habla Rosalía es aquella espontánea en la que «a man do home cedeu o seu posto á man de Dios» (Prólogo a *Cantares gallegos*; CASTRO, R., 1998: 489), lo cual no deja de recordarnos a la oposición entre el jardín inglés y el francés que encontramos en los autores británicos.

raleza... a pesar de las ventajas que pueda traer el progreso. Su postura no es reaccionaria, pero sí de defensa de la conservación (*Cartas desde mi celda*; 2004).

Relacionado también con la sociedad que les rodea estaría su *canto a la libertad*. No podemos olvidar el fuerte impacto que tuvo sobre los primeros románticos ingleses (Wordsworth, Coleridge...) la Revolución Francesa o cómo Byron luchó por la independencia de Grecia. En España, la situación político-social también invita a ello. Los primeros románticos se forjan en el exilio en tiempos de la monarquía absolutista de Fernando VII. En una época en la que la represión es tan férrea no debe extrañarnos encontrar a Espronceda, por ejemplo, clamando por la libertad. La situación no es exactamente igual en los románticos de segunda generación que recogen su legado, pero sigue habiendo motivos para luchar por la libertad, como podemos ver en *Lieders*, de Rosalía de Castro, en el que de la exigencia de la libertad dentro del arte (trasunto literario de la exigencia de libertad política) se pasa a la denuncia de la falta de libertad del ser humano y de la mujer más concretamente, basándose en la igualdad del género humano para apoyar su petición: «Yo [...] soy libre, como los árboles, como las brisas [...]. Libre es mi corazón, libre mi alma y libre mi pensamiento [...]; no acato los mandatos de mis iguales y creo que su hechura es igual a mi hechura y que su carne es igual a mi carne» (Castro, R., 1998: 41). Como se ve, el Romanticismo se desarrolla en un momento histórico en el que la situación mundial, y nacional en el caso de España, invita a la lucha por la libertad, y los poetas románticos lo hacen de acuerdo con los ideales revolucionarios y con el trasfondo del Nuevo Testamento, del que ya hemos hablado.

Además de compartir estas actitudes vitales, los románticos de ambos países comparten una misma concepción de la poesía. Para empezar, hemos de hablar de la *consideración de la poesía como conocimiento superior*. El texto canónico a este respecto sería la *Defensa de la Poesía* de Shelley, que en su réplica a Peacock erige la poesía como portadora de un conocimiento mucho más elevado que el de la filosofía, que cosifica y disecciona la realidad en una actitud hostil a la naturaleza humana. La misma imagen de disección y autopsia utiliza Bécquer cuando afirma que los críticos, que pueden desmenuzar un poema como los médicos diseccionan un cadáver, jamás podrán encontrar la vida: «La disección podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano; pero los fenómenos del alma, el secreto de la vida, ¿cómo se estudian en un cadáver?» (Bécquer, G., *Cartas a una mujer*, 2004: 458). La poesía es la que proporciona el conocimiento acerca de todo aquello que la filosofía y la ciencia no alcanzan y el mecanismo que se utiliza para ello es la imaginación. La imaginación, que, a diferencia de la razón que tiraniza al resto del hombre, según Blake, es capaz de establecer relaciones sin necesidad de separar, consiguiendo un conocimiento que respeta aquello que encuentra y lo deja tal como estaba; la imaginación, que, también según palabras de Blake, es «el único puente hacia el cielo». Esta misma

imaginación es la de Coleridge en su *Biografía Literaria*, «agente primero de toda humana percepción», «la repetición en la mente finita del acto eterno de creación en el YO SOY», y muy semejante a la de Bécquer cuando habla de sus «criaturas» literarias como «hijas de mi imaginación». La misma Rosalía que, en su irónica sumisión de mujer, afirma que un pobre ingenio como el suyo sólo puede dedicarse a la poesía, caracteriza a las mujeres como «arpas de dúas cordas: a imaxinación i o sentimento» (Castro, R, Prólogo a *Follas Novas*, 1998: 270). Destaca así las dos características fundamentales del poeta romántico, pues, además de la imaginación, la poesía romántica es una poesía que se caracteriza por *atender a los sentimientos*, que se convierten en eje central pues en ellos reside parte del conocimiento irrefutable: los sentidos o el raciocinio pueden llevarme a engaño, pero, ¿qué hay más sincero que aquello que siento? ¿Quién puede rebatir que yo sienta algo de determinada manera? De ahí surge esa especie de conocimiento que deviene en poesía y por ello Keats habla de la santidad de los afectos del corazón, concibiendo una poesía más allá de la forma poética. Coincidiendo con la idea de Bécquer, para Keats la poesía está en las cosas —«todo es poesía», independientemente de los poetas: «podrá no haber poetas, pero siempre habrá poesía», diría Bécquer. La poesía es ahora la sensación que generan algunos objetos, algunos hechos, algunas situaciones, y que impresiona el ánimo del poeta produciendo ese sentimiento que luego evocarán y al que, por medio de la limitada inteligencia, tratarán de dar forma (Bécquer, G., *Cartas a una mujer*; 2004). Para esto no hacen falta conocimientos filosóficos, científicos... y Bécquer, Rosalía, Keats... afirman tener como conocimiento sus pensamientos, sus reflexiones y lo que han sentido; para entenderlos será igualmente necesario, tan sólo, sentir. Están abogando una vez más por una poesía democrática que puede llegar a todos para que la disfruten (aun sin entenderla, como diría Keats). Esta concepción de la poesía como «traducción sincera del estado de ánimo y las sensaciones del autor», en la que «es el individuo el centro de interés» (Byron), también está determinando una nueva *definición de poeta*. En él primarán los sentimientos, pero al definirlo cada autor introduce una cierta matización. Ya hemos visto cómo Rosalía habla de imaginación y sentimiento definiendo el temperamento de las mujeres y el suyo propio como escritora. Son, tal vez, más significativas las definiciones de Wordsworth, Byron, Bécquer, etc., pues ellos están tratando de dar los rasgos del poeta. «What is a poet», pregunta Wordsworth en su prólogo a sus *Baladas Líricas*, y su respuesta alude a una especial manera de sentir: «a man [...] endowed with more lively sensibility, more enthusiasmand tenderness, who has a greater Knowledge of human nature, and a more comprehensive soul»; el poeta tiene, por tanto, una especial capacidad de sentir. Para Bécquer, sin embargo, lo que diferencia al poeta del resto de los hombres no es tanto la capacidad de sentir de una manera diferente («todo el mundo siente») sino la capacidad de evocar: «Sólo a

algunos seres les es dado el guardar como un tesoro la memoria viva de lo que han sentido. Éstos son los poetas. Es más: creo que únicamente por esto lo son» (Bécquer, G., *Cartas a una mujer*: 461). Para Coleridge, el poeta es como un arpa cólica, que no requiere ningún virtuosismo y suena dependiendo tan sólo de cómo sople el viento. A diferencia de las arpas de Bécquer o Rosalía, en la que hace falta la mano del artista, aunque no sea más que para dar forma a ese sentimiento que surge de las cosas, aquí el artista pasa a un segundo plano, eclipsado por la inspiración, única responsable de la creación poética. En la misma idea coincide Byron, que señala el escaso control que el poeta tiene sobre la inspiración, que actúa de forma independiente a la voluntad del poeta. Esta idea llevada al grado máximo es la que encontramos en Blake, que, dando un paso más, libera al artista de cualquier responsabilidad sobre su obra.

Quedaría por precisar, únicamente, cómo se materializan todos estos preceptos en el lenguaje poético, que Welck caracteriza como una trama de mitos y símbolos trascendentes. En efecto, en este momento se produce el tránsito de la alegoría al símbolo, dado que el símbolo parece permitir una mayor libertad allí donde en realidad no puede haberla. Del mismo modo, la utilización de elementos míticos y de la superstición enlazaría con el deseo de democratización, dado que al utilizar conocimientos populares se están eliminando las prácticas excluyentes de la Ilustración en la poesía. En esta misma línea está la utilización del lenguaje «que se habla en realidad» y del que ya hemos hablado.

Con lo visto hasta aquí, mediante un método deductivo, hemos comprobado cómo las características que la crítica ha establecido como generales para el Romanticismo se materializan de igual modo en los autores británicos y en los españoles. Ese «polen de ideas»⁴ que flotaba en el aire habría sido el mismo, aunque su materialización tuviese matices.

El paso siguiente será comprobar, siguiendo la corriente comparatista francesa, si esta semejanza se debe únicamente a ambiente común o hubo causas más concretas que determinasen estos puntos comunes.

2. *Relación entre el Romanticismo inglés y el español*

Para empezar, resulta imprescindible reconocer la importancia que las influencias extranjeras tuvieron en la configuración del Romanticismo español. No podemos olvidar que en estos momentos España se encuentra en una situación política difícil que provoca cierto aislamiento con respecto a las corrientes literarias y cultu-

⁴ Término acuñado por Darío Villanueva.

rales que se estaban fraguando en el resto de Europa. Es por esto por lo que el movimiento romántico llega a España con cierto retraso a partir del regreso de los dramaturgos y escritores exiliados, entre otros lugares en Inglaterra, a lo largo del reinado de Fernando VII. De ahí surgen los dos tópicos que han marcado al Romanticismo español: la dependencia de la Ilustración y la importancia de los modelos teóricos y artísticos foráneos (llegando incluso a caracterizarse al Romanticismo español como «parasitario»). En efecto, la influencia germana y la inglesa son fundamentales para la configuración del Segundo Romanticismo español (encarnado fundamentalmente en Bécquer y Rosalía de Castro), pero tampoco podemos obviar que, al igual que en el resto de los países, en España el Romanticismo tiene su propia peculiaridad, que, según Romero Tobar, surgiría a partir del conflicto de identidad vivido en los individuos señeros y grupos minoritarios que, penetrados por el Romanticismo europeo, lo proyectan sobre una cultura arraigada en la visión mítica del pasado (esa visión mítica y esa vivencia del pasado que llevó a muchos románticos europeos a viajar a España, en la que veían el país romántico por excelencia). Junto al idealismo hegeliano y el *revivalismo* británico a favor de lo gótico, habría que tener en cuenta la influencia del historicismo para entender la materialización del movimiento romántico en España.

Otro de los lugares comunes que ha establecido la crítica en torno al Romanticismo español es la existencia de dos romanticismos, uno conservador y uno liberal, definidos por sus connotaciones políticas e ideológicas. Ya en Menéndez Pelayo y los críticos de la Restauración encontraríamos esta división entre el romanticismo histórico nacional, encabezado por el duque de Rivas y el Romanticismo subjetivo o byroniano, también llamado filosófico y encabezado por Espronceda, al que Ferrer del Río denomina «el Byron español» de acuerdo con su ideario revolucionario y su exilio voluntario durante la monarquía de Fernando VII. No es éste el lugar para debatir si esta división es pertinente o no, pero el simple hecho de que la denominación de una de estas corrientes incluya el nombre de Byron creo que da muestra de la importancia que el poeta tuvo que tener en la configuración de la literatura española del momento.

Esta influencia se hace igualmente patente en poetas del Segundo Romanticismo como Bécquer, Augusto Ferrán o Rosalía de Castro, así como en un largo etcétera de nombres de la literatura española como Emilio Castelar o Alarcón. Estos autores aprecian en Byron al poeta incompatible con una sociedad materialista y al solitario aristócrata, y, haciendo una lectura interesada, resaltan en el poeta inglés aquellos detalles que relacionan con lo que ellos comienzan a experimentar; en la elección de su modelo, están proyectándose y definiéndose ellos mismos. En cuanto a Bécquer, nunca ocultó la importancia que tuvo el poeta inglés en su formación. Bécquer lee e imita a Byron, encontrándose al hacerlo como si estuviera dentro de

su piel. Con él comparte gran parte de la temática propia del Romanticismo, pero también el espíritu de desengaño, el escepticismo y la amargura, que llegan a ser más profundos que los del inglés. Este espíritu de desengaño lo comparte con ellos Rosalía de Castro, que, además, llena sus relatos de caracteres byronianos y cita a Byron en sus novelas en francés. Es la influencia inglesa más explícita que encontramos en la autora gallega, pero no podemos olvidar la relación, consciente o no, que mantiene con Wordsworth al renovar ambos la poesía desde el prisma del Nuevo Testamento e impregnar su poesía de una fuerte denuncia social dentro de la cual, sin embargo, no incitan a los desheredados al levantamiento o la protesta (como sí harán autores como Curros, Pondal o Cabanillas, autores ligeramente posteriores a Rosalía). Ellos, como decía, parten del Nuevo Testamento y de este modo proponen a los pobres la resignación, pues el castigo vendrá del cielo.⁵ Un ejemplo claro de esta postura podemos encontrarla en los poemas de *Tembra un neno no húmido pórtico*⁶ y *Goody Blake and Harry Gill. A true story*.⁷ En ambos poemas encontramos la denuncia del comportamiento de los ricos —«os grandes da terra»—, que pasan de largo ante el dolor de los desheredados o incluso se comportan con ellos con crueldad. Asimismo, los dos poetas han elegido personajes que a la par de pobres se presentan como desvalidos (una anciana en el caso de Wordsworth y un niño en el de Rosalía), de modo que impresionan más la sensibilidad del lector. Ambos recurren a Dios para desentrañar la situación de injusticia, pero hay una leve matización en el modo en que lo hacen. Wordsworth muestra el castigo que, aún en vida, Dios impone a los que se comportan de este modo; Rosalía no parece tan convencida de que éste vaya a llegar, de modo que en un tono lastimosos y desesperanzado, junto a la súplica a Dios para que intervenga, fija su mirada en el otro Mundo: «Todo pasa na terra. ¡Esperemos!».

Para terminar, me parece interesante hacer alusión a otro hecho que vincula el Romanticismo británico con el Romanticismo peninsular, esta vez en lengua gallega.⁸ Me refiero al Ossianismo adoptado por los asistentes a la «Cova céltica» y a la coincidencia entre los sentimientos gallegos y galeses de la *saudade*/ *bizyaeth*.

⁵ Rosalía sí llega a proponer la violencia en algunos poemas como *A xustiza pola man*, pero la tónica predominante es la de la resignación y el llamamiento a Dios para que intervenga.

⁶ *Follas Novas*, “Varia”; CASTRO, 1993: 368.

⁷ W. WORDSWORTH, *Lyrical Ballads. The Prelude*, ed. bilingüe de S. Corugedo. y J. L. Chamosa, Madrid, Cátedra, 1994.

⁸ Igual que he hablado de Rosalía de Castro, que sí aparece integrada dentro del canon de la literatura romántica española, me parece interesante hablar de otros autores que están ejerciendo su actividad dentro de la Península Ibérica y que, a pesar de todo lo que se quiera decir al respecto, estaban en contacto con la literatura que se estaba desarrollando en lengua castellana, al tiempo que estaban introduciendo una mayor influencia británica al fijar allí sus

En cuanto al Ossianismo, se trata del movimiento surgido en Galicia a partir de la publicación en 1762 y 1780 por parte de Mac Pherson (1736-1796) de los poemas en gaélico de Ossian, bardo escocés del s. III. La autenticidad de estas poesías ha sido muy cuestionada, pero en cualquier caso muestran cómo renace en Inglaterra el interés por descubrir la poesía popular y los orígenes de la misma en su territorio. Esta obra causó una fuerte impresión en los galleguistas del siglo XIX, que, buscando un rasgo de identidad que los apartase del resto de los habitantes de la Península, habían recurrido a un supuesto origen celta. A partir de éste, y tomando como modelo a Ossian, Pondal elabora en su libro *A qeixume dos pinos*, toda una mitología que se situaría en los orígenes de Galicia y estaría plagada de guerreros y reyes celtas, así como de bardos que animaban a la lucha al pueblo esclavizado.⁹

En cuanto a la coincidencia de los sentimientos de *saudade* y *bizgaeth*, R.G. Harvard habla de una sensibilidad céltica que compartirían gallegos y galeses y que surgiría a partir de unas semejanzas en cuanto a elementos topográficos, sociales (pobreza, emigración) y climáticos. Esta sensibilidad compartida sería la causante de la coincidencia temática en autores de ambas regiones como es el caso del apego a la tierra, el amor a la patria expresado por la naturaleza y la ausencia de la patria asociada a la pérdida de la juventud, la *saudade* de un pasado mítico que permite al poeta cogerse de la mano de sus antepasados, la *saudade* religiosa, la amorosa y la de los muertos.

A la vista de todo esto no nos queda otra opción que la de afirmar que las concomitancias entre el Romanticismo británico y el español son claras y evidentes. No importa si los autores de ambos países bebieron del aire estas ideas o si unos se las transmitieron a otros a partir de sus letras (probablemente, como hemos visto, ocurran las dos cosas de forma complementaria). No importa si se trata de influencias de detalle, aunque las haya: lo importante es que los románticos ingleses y españoles, como tantos otros, comparten un universo común, una misma manera de concebir al hombre, a la naturaleza y a la vida.

BIBLIOGRAFÍA

Jesús COSTA FERRANDIS, «La influencia de Lord Byron en Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán», en *Bécquer, origen y estética de la modernidad. Actas del VII Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 9, 10, 11*

ojos de acuerdo con el Atlantismo que les llevaba a buscar un mayor parentesco con aquellos cuyo paisaje y raíces celtas consideraban común, frente a sus vecinos peninsulares.

⁹ Véase aquí uno de los ejemplos de los que antes hablaba en los que se incita al pueblo oprimido a la rebelión.

- y 12 de noviembre de 1993*, ed. de C. Cuevas García y coord. de E. Baena, Málaga, Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1993.
- Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Obras Completas*, ed. y notas de J. Estruch Tobella, Madrid, Cátedra, 2004.
- Leonardo ROMERO TOBAR, *Panorama crítico del Romanticismo Español*, Madrid, Castalia, 1994.
- M. LAFOLLETE MILLER, «Rosalía de castro: Su autoconcepto como poeta y como mujer» en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- R. G. HAVARD, «Paralelos entre los sentimientos gallegos y galeses de la saudade/hizaeth: un espejo céltico de la neurosis rosaliana», en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- C. BLANCO GARCÍA, «A problemática da escritora na obra de Rosalía de Castro», en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- X. CARAMES MARTÍNEZ, «Función e importancia de los prólogos en la obra de Rosalía de Castro», en *Actas do congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, Santiago de Compostela, Consello da cultura galega - Universidade de Santiago de Compostela, 1986.
- Rosalía CASTRO, *Obras completas, I y II*, introducción de Marina Mayoral, Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
- W. WORDSWORTH, *Lyrical Balads. The Prelude*, ed. bilingüe de S. Corugedo. y J. L. Chamosa, Madrid, Cátedra, 1994.
- Lord BYRON, *Débil es la carne: correspondencia veneciana (1816-1819)*, selección de J. Gil de Biedma, ed. trad. y prólogo de E. Mendoza, Barcelona, Tusquets, 1999.
- Percy B. SHELLEY, *A defence of poetry*, versión española y prólogo de J. V. Selma, Barcelona, Ediciones Península, 1986.
- William BLAKE, *Poesía completa*, trad. de P. Macié Garzón y M. Vázquez Alonso, Barcelona, Ediciones 29, 1998.

EL TÓPICO PETRARQUISTA DEL SUEÑO EN *LA VIDA ES SUEÑO* DE CALDERÓN DE LA BARCA

M^a CARMEN SOLANAS JIMÉNEZ
Universidad Autónoma de Madrid

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva'l core
in sul mio primo giovanile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'ìsono,

del vario stile in ch'io piango et reagono
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sí come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergonga è'l frutto,
e'l pentersi, e'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno. (*Canzoniere*, I)¹

Este soneto, que figura como prólogo en la segunda redacción del *Canzoniere*, ha interesado siempre a la crítica para explicar el posible orden temático que subyace a los poemas, rechazando el estrictamente cronológico. En este sentido, se ha puesto de relieve que no fue el primero que escribiera Petrarca, sino que fue colocado *a posteriori*. Todo el interés de este soneto quedó así reducido a un problema de estructura, más o menos resuelto, sin que pareciera que fuera a revelarnos nada significativo que no encontremos en el interior del conjunto de los poemas dedicados a Laura.²

¹ PETRARCA, Francesco (1989): *Canzonero*, ed. J. Cortines, Tomos I y II, Madrid, Cátedra. Una excelente edición más moderna aunque no bilingüe es PETRARCA, Francesco (1996): *Canzoniere*, ed. M. Santagata, Arnoldo Mondadori, Milán.

² Este soneto también ha sido fundamental para el estudio del *yo* poético y especialmente del destinatario del *Canzoniere*. Cfr. SANTAGATA, Marco, *Dal sonetto al Canzoniere*, Padua, Liviana, 1979 y *Frammenti dell'anima*, Bolonia, Il Mulino, 1992.

Sin embargo, si volvemos atentamente a él nuestra atención, descubriremos que abre un puente grandísimo en el tiempo (1348-1635) que nos lleva hasta Calderón y más exactamente a una de sus mejores obras dramáticas: *La vida es sueño*. Petrarca menciona aquí un «primo giovanile errore» que no fue sino delirio, una mala experiencia de la que ahora, al fin y al cabo, se siente arrepentido, habiendo recibido una lección muy parecida a la que aprenderá el príncipe Segismundo:

che quanto piace al mondo è breve sogno.

Así, *La vida es sueño* termina con unas palabras de Segismundo muy parecidas a las que utiliza Petrarca en este soneto, aunque Segismundo las lance con un mayor atrevimiento:

SEGISMUNDO: ¿Qué os admira? ¿qué os espanta
si fue mi maestro un sueño,
y estoy temiendo en mis ansias
que he de despertar y hallarme
otra vez en mi cerrada
prisión? Y cuando no sea,
el soñarlo sólo basta:
pues así llegué a saber
que toda la dicha humana
en fin pasa como sueño,
y quiero hoy aprovecharla
el tiempo que me durare,
pidiendo de nuestras faltas
perdón, pues de pechos nobles
es tan propio el perdonarlas. (*La vida es sueño*, vv. 3305-3319)³

En ambos casos, tenemos al hombre sabio que observa el paso de las pasiones como fantasías de los sueños, que siente el deseo de enmendarse y comienza pidiendo perdón: *spero trovar pietà, nonchè perdono*.

Las comparaciones pueden seguir realizándose entre otros poemas del *Canzoniere* y otras tantas partes de la obra de Calderón; si bien, antes de pasar adelante, conviene dejar constancia del poco o nulo interés que parece haber ofrecido para la crítica el petrarquismo de Calderón. Entre los autores españoles, sólo lo menciona Francisco Rico y lo hace de pasada, cuando, refiriéndose a la llegada del petrarquismo en España, señala el *clima afín* proporcionado por la lírica cancioneril castellana:

³ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1981): *La vida es sueño*, ed. J. M. Valverde, Barcelona, Planeta.

Que esta poesía cancioneril influye poderosamente es tan sencillo de demostrar, que está al alcance de todos. Basta con hojear los libros de los mejores poetas comenzando por Boscán y terminando por Calderón.⁴

El mismo autor hace también una valoración amplia del petrarquismo, aunque demasiado general, cuando dice en otro momento que «La aventura de Petrarca en el mundo hispánico empieza algún día del Trescientos y no ha terminado todavía».⁵ La ausencia de Calderón en los estudios petrarquistas es una constante de la que Rico constituye una rara excepción (aunque sólo se limita a lo expuesto en la cita). Así, los límites cronológicos establecidos por María del Pilar Manero Sorolla para el petrarquismo, pese a incluir una tercera generación barroca, dejan fuera a Calderón:

Circunscribiéndonos a la literatura española [...] ha girado en torno a la obra lírica de los poetas integrantes de los llamados primer y segundo Renacimiento, espacios cronológicos históricamente coincidentes con la época imperial (1519-1558) y el reinado de Felipe II (1558-1598). [...] incluimos [...] los denominados poetas prebarrocos: Padilla, Cervantes, López Maldonado y los hermanos Argensola.⁶

En su estudio, Manero Sorolla también menciona a Góngora, Quevedo, Lope de Vega y Villamediana, pero nada dice de Calderón. Tampoco Ignacio Navarrete considera, en su obra *Orphans of Petrarch*, a Calderón como uno de los «huérfanos del petrarquismo», sino que marca el final del petrarquismo en España con los poetas Luis de Góngora (1561-1627) y Francisco de Quevedo (1580-1645).⁷

Todo este recorrido por la crítica termina con el único hallazgo positivo, la obra de John V. Bryans, quien declara que han comenzado a examinarse muchos de los elementos petrarquistas del estilo de Calderón, si bien ofrece como único referente la tesis inédita de E. Arnolds (Munich, 1958):

In Calderon's amorous speeches, Petrarchist rhetorical devices and images are of such importance that any serious analysis of his style is obliged to take them into account. Since, however, E. Arnolds's thesis, *Die Darstellung der Liebe in den Dramen*

⁴ RICO, Francisco, *Sobre la poesía de la Edad de Oro. Ensayos y notas eruditas*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, Campo Abierto n° 26, pp. 21 y ss.

⁵ RICO, Francisco, «Cuatro palabras sobre Petrarca en España (siglos XV y XVI)», en *Convegno Internazionale Francesco Petrarca*, Accademia Nazionale de' Lincei, Roma, 1976, p. 49.

⁶ MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la poesía lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990, pp. 61-62.

⁷ NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch. Poetry and theory in the Spanish Renaissance*, University of California, 1994.

von Calderón, has already identified and examined many of the Petrarchist elements of Calderón's style, no detailed study is necessary here.⁸

Este panorama bibliográfico deja entrever que el petrarquismo de Calderón no será el petrarquismo examinado hasta el momento por los críticos del petrarquismo español que centran sus obras en la génesis del petrarquismo en España (Boscán y Garcilaso) y las posteriores generaciones petrarquistas, que abarcan autores como Aldana o Herrera. Por otro lado, el estudio de J. V. Bryans no es un estudio propiamente del petrarquismo, y además no hay mención concreta de la obra de *La vida es sueño* a este respecto.

No ha sido un error, sin embargo, tratar de acercarse a estos dos autores, como se verá a continuación. Por un lado, el componente argumental de *La vida es sueño*, un encarcelamiento que intenta sin éxito prevenir una violencia profetizada, junto con la naturaleza de la propia violencia, son factores fundamentales de la formulación dramática y poética con que Calderón expresa su filosofía del amor. Por otro, debemos tener en cuenta que el *Canzoniere* no es sólo una historia de amor. No pudo ser, en efecto, un hecho nuevo en la poesía italiana sólo por el motivo amoroso, sino por el conflicto interior que se da en el poeta y que encuentra expresión por primera vez en Petrarca. Estas contradicciones, debilidades y pasiones del poeta encuentran su cauce en una poesía muchas veces de carácter dramático:

S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?
Ma s'egli è amor, perdio, che cosa et quale?
Se bona, onde l'effecto aspro mortale?
Se rìa, onde sí dolce ogni tormento?

S'a mia voglia ardo, onde'l pianto e lamento?
S'a mal mio grado, il lamentar che vale?
O viva morte, o dilectoso male,
come puoi tanto in me, s'io nol consento?

et s'io'l consento, a gran torto mi doglio.
Fra sí contrari vènti in frale barca
mi trovo in alto mar senza governo,

Sí lieve di saber, d'error sí carica
ch'ïmedesimo non so quel ch'io mi voglio
e tremo a mezza state, ardendo il verno.

(CXXXII)

⁸ BRYANS, John V., *Calderón de la Barca: Imagery, Rethoric and Drama*, London, Tamesis Books, 1977, p. 119.

El tono de todas estas preguntas lanzadas por Petrarca tiene un gran parecido con aquél en el que manifestará su asombro Segismundo, cuando sale de la torre en que está encerrado porque el Rey Basilio, su padre, le ha suministrado un narcótico para ponerlo a prueba:

SEGISMUNDO: ¡Válgame el cielo! ¿qué veo?
¿Válgame el cielo! ¿qué miro?
Con poco espanto lo miro,
con mucha duda lo creo.
¿Yo en palacios suntuosos?
¿Yo en telas y brocados?
¿Yo cercado de criados
tan lucidos y briosos?
¿Yo despertar de dormir
en lecho tan excelente?
¿Yo en medio de tanta gente
que me sirva de vestir?

(vv. 1224-1235)

Preguntas de un mismo espíritu contrariado que habrá de llegar a cuestionarse: «¿Yo Segismundo no soy?». Se trata de un desconcierto que llega a la total incredulidad y que surge también en Petrarca: «Lasso, che son! Che fui!» (XXIII); «or porrebbe esser vero? or come? or quando?» (CXXIX).

Aunque Segismundo descarta en un primer momento la idea de que se trate de un sueño («decir que sueño es engaño / bien sé que despierto estoy»), la mala experiencia de su primera salida lo llevará a confundir las cosas:

SEGISMUNDO: [...] porque si ha sido soñado,
lo que vi palpable y cierto,
lo que veo será incierto;
y no es mucho que rendido,
pues veo estando dormido,
que sueñe estando despierto.

(vv. 2102-2107)

Una confusión, en fin, que hace sentirse responsable a quien la experimenta, puesto que no encuentra otra posible explicación:

Che parlo? O dove sono e chi m'inganna,
altri ch'io stesso e'l desiar soverchio?

(LXX)

Segismundo vive encerrado en una «prisión oscura» y se encuentra en un estado de turbación pasional; la comparación de la existencia humana con el estar en la cárcel hunde sus raíces en Petrarca:

Fuggendo la pregione ove Amor m'ebbe
molt'anni a far di me quel ch'a lui parve,
donne mie, lungo fôra a ricontarve
quanto la nova libertà m'increbbe.

(LXXXIX)

La tragedia íntima de Segismundo no es otra que la tragedia íntima de la vida humana, de la que tanto sabe Petrarca y que nunca se cansará de expresar en sus poemas: «Pace non trovo, et non ò da far guerra» (CXXXIV). El conflicto se mantiene sin solución durante mucho tiempo, y no se aplaca ni siquiera con la muerte de Laura. En la obra de Calderón ocurre lo mismo: el conflicto se dilata en continuos «Ay, mísero de mí, y ay, infelice», a la espera del paso del tiempo. Estas voces ya estaban en el *Canzonere*: «Misero me, lassol, Oimè lassol!». En Petrarca es el conflicto entre ese amor terreno y el amor hacia Dios, único que debería ocupar su espíritu, aunque esto se complica al absorber a Laura y al amor en su propia individualidad. El motivo del conflicto interior entre la pasión no apagada y la conciencia del carácter pecaminoso de la misma está en la naturaleza de la violencia que llena a Segismundo, cuyas ansias de vivir no pueden verse apagadas mientras pueda seguir pareciéndole todo un sueño, al tiempo que «el carácter pecaminoso» coexiste en su confusión: cuando sale de la torre por primera vez, atenta contra el honor de dos damas, intenta la muerte de su ayo, amenaza a su padre y lucha con su primo. Las acciones de Segismundo confirman la verdad del pronóstico, por lo que se ordena que vuelva a prisión.

También el amor por Rosaura (a quien Segismundo ama bajo unos códigos tradicionalmente petrarquistas) pasa como un sueño, breve, idea que conduce a la amarga lección de que la vida es sueño («que los sueños, sueños son»). La vida y el amor se identifican entonces con un sueño breve del que habrá que despertarse por lo que el único remedio es seguir soñando, «breve conforto a sí lungo martirio» (XIV):

SEGISMUNDO: Dices bien, anuncio fue,
y caso que fuese cierto,
pues que la vida es corta,
soñemos, alma soñemos
otra vez; pero ha de ser
con atención y consejo
de que hemos de despertar

de este gusto al mejor tiempo;
 que llevándolo sabido,
 será el desengaño menos;
 (vv. 2356-2365)

Sólo al final de libro, cuando ya ha llegado la vejez, aparece en Petrarca el sentimiento melancólico de una posible felicidad perdida, de un amor que, de haber seguido viva Laura, tal vez hubiera sido correspondido, apagados los sentimientos amorosos, con una tierna amistad. La lección aprendida lleva consigo una honda reflexión: el hombre, cuando se dirige por la prudencia y la razón, posee un movimiento normal que conduce a la armonía. Eso es lo que hay detrás de las nuevas actuaciones de Segismundo ante el asombro de toda la corte de Polonia, tal vez lo mismo que se esconde tras la última canción a la virgen en el *Canzonere* de Petrarca.

Es tiempo ya de que empecemos a valorar la clase de petrarquismo que hay en el Calderón de *La vida es sueño*. Aquí hemos utilizado tan sólo referencias concretas al *Canzonere* de Petrarca, pero los petrarquistas no sólo utilizan estas referencias sino que la amplían, empleando una especie de «amalgama» del petrarquismo que incluye las fuentes greco-latinas y el platonismo anterior al propio Petrarca. Además, tienen en cuenta toda una teoría de la imitación poética que mediatiza, sin lugar a dudas, el petrarquismo español: Benedetto Varchi, Pietro Bembo¹⁰ y toda una serie de tratadistas italianos que hablan de imitación simple y compuesta, discuten cuál es mejor y defienden la lengua vernácula en la literatura.

Cabe preguntarse, sin embargo, cuánto de esto llega a Calderón. Parece que sólo el final fracasado de la gran esperanza renacentista ha de alcanzarlo y, sin embargo, *La vida es sueño* se sitúa dentro de una corriente platónica espiritualista en la que el amor sigue siendo deseo de hermosura y en la que el hombre venía a ser un microcosmos (un «mundo breve» llama Segismundo al Barón). Según la doctrina platónica, el fracaso de la primera salida de Segismundo de la torre se interpreta como el estupor producido por la angustia y el deslumbramiento ante el paso brusco de la oscuridad a la luz. Por otro lado, la idea de que todo lo ocurrido es un sueño tienen otras raíces bíblicas anteriores a Petrarca: *Libro de Isaías* (capítulo XXIX) y *Libro de Job* (capítulo XX). Asimismo, se encuentra en el propio Platón y en Séneca.

Podemos concluir, pues, que a Calderón llega todavía algo de esta amalgama, si bien distorsionado. Con seguridad, no se trata de aquel petrarquismo que explicara Boscán en una carta a la Duquesa de Soma y que siguieron todos los demás. A pesar de eso, hay que advertir que Calderón sí tomó bastantes elementos de la «imagería petrarquista», tales como la prisión, la luz o el sol; sobre todo de los elementos que

¹⁰ Bembo edita el *Canzonere* de Petrarca con un estudio que hasta entonces sólo se había hecho con los clásicos: *Canzoniere*, Venezia, ed. Aldo Manuzio, 1501.

aparecen en sus canciones, que gracias a su mayor extensión, permiten desplegar un mayor número de términos y conceptos que no es permisible en los otros tipos de esquemas métricos del cancionero: madrigales, sextinas y sonetos. Un ejemplo de esto lo constituye la canción número CCCXXIII, donde la visión del poeta proporciona un mayor número de términos para reconstruir otras tantas imágenes y sentimientos: «fontana», «serpiente», «ave», «fera». También la canción número CXLII ofrece algunos ejemplos: «ombra», «lume», «poggi», «vento», «terra», «selve», «sassi», «campagne», «fiumi», «fior». En el caso de *La vida es sueño*, la mayor influencia puede observarse en las intervenciones más poéticas de los personajes de la obra de Calderón:

ROSAURA: Hipógrifo violento,
que corriste parejas con el viento ,
¿dónde rayo sin llama
pájaro sin matiz, pez sin escama,
y bruto sin instinto
natural, al confuso laberinto
de esas desnudas peñas
te desbocas, te arrastras y despeñas?
(vv. 1-8)

SEGISMUNDO: Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de espuma
o ramillete con alas,
cuando las etéreas alas
corta con velocidad,
negándose a la piedad
del nido que deja en calma;
¿Y teniendo yo más alma,
tengo menos libertad [...]?
(vv. 123-132)

Podríamos sugerir aquí otros elementos del petrarquismo que aparecen en otros autores, relacionar el pensamiento dantesco en el pensamiento astrológico de Calderón e incluso aceptar indirectamente las fuentes trovadorescas provenzales que llegan a través del *Canzoniere*, pero sería meternos en un terreno demasiado complejo que se aleja además de nuestros objetivos. Podrían pues examinarse el Neoplatonismo, la retórica petrarquista, las fuentes grecolatinas y otras anteriores a Petrarca pero aquí nos detenemos en el tópic del sueño del *Canzoniere*, del *breve sueño*, siendo la brevedad un aspecto fundamental que acompaña el tópic del sueño que llega a Calderón, que se repite a lo largo de toda la obra de *La vida es sueño*.

SEGISMUNDO: [...] Leía
una vez en los libros que tenía,
que lo que a Dios mayor estudio debe
era el hombre, por ser un mundo breve;
(vv. 1562-1565)

Y puesto que quizá habré abusado de la bondad que me brindaba el *Canzoniere* con ese último endecasílabo del soneto proemio, quiero concluir con una frase del Rey Basilio refiriéndose a Segismundo que bien puede ser una invitación para leer y escuchar a Petrarca en su *Canzoniere*:

BASILIO: ¿Qué soñará
ahora? Escuchemos, pues.
(vv. 2061-2062)

«LA FORMA DE LA MANO» DE SALVADOR ELIZONDO, O LA CRÓNICA DE UN EXTRAVÍO

JUAN RAMÓN VÉLEZ GARCÍA
Universidad de Salamanca

Salvador Elizondo se ha revelado como uno de los prosistas mexicanos más destacados de la segunda mitad del siglo XX. Su novela *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965) ha recibido una amplia atención por parte de la crítica, que ha señalado su carácter representativo de la llamada corriente de «la Escritura». Sin embargo, la cuentística de Elizondo ha sido objeto de un interés más reducido. La intención de este artículo es estudiar en uno de sus relatos cortos, «La forma de la mano», algunos de los aspectos más destacables de la narrativa del autor, una obra en la que opta por «introducir el misterio alucinante y morboso, el juego de la ambigüedad y la presencia intercambiable de la perversión, el horror y la belleza».¹

«La forma de la mano» apareció inicialmente en el volumen *El retrato de Zoe y otras mentiras*, publicado en 1969. Ha sido recogido posteriormente en *Paisajes del limbo*, antología de Mario González Suárez publicada en 2001 con declarada voluntad de ofrecer una panorámica de la narrativa mexicana del siglo XX diferente al canon.² Como desde el propio título del cuentario ya se indica, el estatus puramente ficcional de lo narrado en los quince relatos que componen *El retrato de Zoe* es una premisa fundamental que signa esas «mentiras»:

El carácter absolutamente ficcional de todo lo que en ellos se afirma subraya no sólo su índole estrictamente literaria, sino también su origen irracional; es decir, su condición de ser meras tentativas por concretar las cosas o los fantasmas de las cosas, por apresar el significado de hechos irreales o impensables (Contratapa).³

A diferencia de la citada novela y de algunos de los textos presentes en el mismo volumen, «La forma de la mano» huye de los experimentalismos formales; es un relato con estructura lineal, contado en primera persona por un protagonista-narra-

¹ Emmanuel CARBALLO, citado en «Salvador Elizondo. La significación occisa» [en línea], disponible en la URL de Internet <http://www.tvdemente.com.mx/biografias/mas_info.php?cid=1817&parrafo=0> [consultado el 5 de julio de 2005].

² *Vid.* Mario GONZÁLEZ SUÁREZ (ed.), *Paisajes del limbo*, México, Tusquets, 2001.

³ La edición que utilizo es Salvador ELIZONDO, *El retrato de Zoe y otras mentiras*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

dor innominado. Su comienzo ya nos muestra algunas de las constantes temáticas y estilísticas que van a predominar en él. Desde el principio se hace patente la importancia e intensidad de las descripciones. El primer sintagma, «frío intenso», anuncia un escenario desolador en el que se va a desenvolver la acción y que se prefigura a través de los elementos presentes en la descripción inicial de la ciudad con «sombras monstruosas, cornisas destartadas a lo largo de cuyas aristas el viento aullaba tenuemente como la exhalación de un tísico» (44). Se trata de una urbe en principio anodina para el personaje, pero en la que se adentra con el deseo de apartarse de sus compañeros de viaje, «los componentes viciosos en informes de un espectáculo ambulante de monstruos» (*ibidem*).⁴

Así comienza a perfilarse el tejido de relaciones y correspondencias que tiene lugar entre los motivos de la narrativa elizondiana, los cuales conforman un conjunto relacional que otorga cohesión al relato. Los semas pertenecientes a los campos de la enfermedad, la muerte y la degeneración física hacen acto de presencia desde el principio tejiendo una atmósfera anímica que no se va a disipar. El aspecto degradado de esa ciudad evoca el *topos* simbolista de la ciudad muerta, de gran fertilidad desde que Rodenbach lo popularizara a finales del siglo XIX con su novela *Brujas, la muerta*.⁵ Asimismo, el recurso a personajes deformes no es algo aislado en el autor; la referencia a un espectáculo ambulante de monstruos no es gratuita. Ya en un relato como «Puente de piedra», contenido en *Narda o el verano*, su primer libro de cuentos, aparece un niño, «un albino deforme, demente»,⁶ que introduce una ruptura aterradora en el seno de lo que hasta el momento de su aparición se perfilaba como un idílico día de campo para la pareja protagonista. La mutilación del cuerpo y la enfermedad —recordemos el símil establecido entre el viento que recorre la ciudad y el aliento de un tísico— serían también trasuntos de lo monstruoso de la escritura, que para el autor «Es como una bestia. Es una lucha con la pantera».⁷

⁴ La fascinación del autor hacia esos ámbitos de *freaks* circenses es manifestada en sus comentarios críticos sobre la pintura de Francisco Corzas, también ducho en representar estos tipos: «Yo también pienso en esas civilizaciones mínimas de saltimbanquis, de magos de la legua, de pequeños usureros y sastres que se desplazan siempre a lo largo de la misma ruta [...]. Pienso en esas civilizaciones que son eternamente momentáneas. Civilización de danzarines y actores famélicos de una *comedia dell'arte* tenebrosa. Un lazareto o un manicomio ambulante; los últimos desplazamientos de una raza peripatética» (ELIZONDO, *Cuaderno de escritura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969, p. 89).

⁵ Vid. Georges RODENBACH, *Brujas, la muerta*, Madrid, Valdemar, 1989.

⁶ ELIZONDO, *Narda o el verano*, México, Era, 1969, p. 22.

⁷ En Silvia LEMUS, «El más allá de la escritura. Una entrevista con Salvador Elizondo», en *Nexos*, 238 (1997), pp. 65-70, consultado en formato electrónico, disponible en la URL <<http://www.nexos.com.mx/internos/saladelectura/letrasmexicanas/lemus.asp>> [consultado el 12 de junio de 2004].

El protagonista camina absorto en sus pensamientos, «informes como los cuerpos de mis compañeros» (44), y sus pasos le conducen imperceptiblemente a una plaza de enormes dimensiones; a partir de entonces comienza a intuir que ha llegado a un límite, a un lugar fronterizo «que, por momentos, pensé, más que una plaza era el fin de la ciudad y el principio del campo» (45). El cuento se constituye como una especie de breve crónica de un viaje iniciático invertido, de un descenso a los infiernos, a una suerte de zona clandestina dentro de la urbe «oficial», un reducto similar a ese submundo de todas las ciudades cuya existencia introduce la idea de una realidad que corre paralela a lo cotidiano, de la colindancia de dos mundos vecinos, pero que raramente se tocan:

Tal parecía, en ese momento, que había yo descubierto un continente imprevisto, enclavado secretamente en un resquicio inesperado de la ciudad real. ¿Ignoraban acaso los habitantes de la villa la existencia de este ámbito aparentemente secreto o había yo ido a parar, por un azar tenebroso, a ese reducto inconfesable que existe en todas las ciudades, en el que medra imperturbable la infamia de las urbes, el gran leproso secreto que se yergue en el silencio de su propia vergüenza y cuyos habitantes, los monstruos y los muertos, pululan en la sombra de sus edificaciones siniestras, que los acogen como el desecho más deplorable de la vida? (46-47)

Ese encuentro de mundos otorga al relato un carácter fantástico, pues en él va a tener lugar una confrontación con un mundo regido por otras leyes, «una región prohibida, autónoma en su vida fantasmal dentro de aquella otra gran ciudad a la que, en compañía de los monstruos de mi espectáculo, había yo llegado por la mañana» (48). De ahí el extrañamiento consiguiente y la capital importancia que adquiere el motivo del umbral que posibilita ese tránsito y que ya jugaba un papel central en un relato anterior del autor, «La puerta», perteneciente a *Narda o el verano*.⁸ En ambos casos la puerta simboliza la inminencia de la revelación de lo maldito, lo prohibido, el estigma, lo excéntrico, lo no ortodoxo, la muerte, lo informe, y manifiesta el procedimiento narrativo centrado en los «pasos de umbral y de frontera»:

pasos de umbral, por ejemplo, de la dimensión de la realidad a la del sueño, a la de la pesadilla, o a la de la locura. Es como si el personaje-protagonista se encontrara repentinamente dentro de dos dimensiones distintas, con códigos distintos a su disposición para orientarse y entender.⁹

⁸ Vid. *Narda o el verano*, pp. 92-101.

⁹ Remo CESERANI, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999, p. 107.

El ámbito al que ingresa el protagonista es el de lo abyecto, lo segregado del cuerpo de la cotidianidad de la ciudad,¹⁰ un espacio similar al gobernado por esa sociedad secreta de cuya existencia está convencido Fernando Vidal Olmos en el «Informe sobre ciegos» de Ernesto Sábato, en cuya adaptación al cómic ilustrada por Alberto Breccia, de tintes netamente expresionistas, bien podría encajar el paisaje descrito por Elizondo en «La forma de la mano».¹¹ Ambas narraciones constituyen prospecciones a un ámbito oculto, a la otredad, una alteridad hostil, «un mundo autónomo, otro que el nuestro, regido por la pasión de seres dementes o muertos» (50), un *dolente regno* dantesco contemplado tras cruzar el umbral, el reverso del mundo corriente que se revela entonces estructurado al modo de ciudades invisibles calvinianas como Moriana, la cual «en realidad no tiene espesor, consiste sólo en un anverso y un reverso, como una hoja de papel, con una figura de un lado y otra del otro que no pueden despegarse ni mirarse»¹² o Laudomia, donde la ciudad de los vivos coexiste con la de los muertos y con la de los no nacidos.¹³ Se desarrolla así la idea de una realidad paralela que corre pareja a la convencional.¹⁴

¹⁰ En *Nuestra Señora de París* de Víctor Hugo también está presente esta idea, concretada en la «Corte de los Milagros» que descubre Gringoire, la cual se presenta como un «Círculo mágico en el que los soldados del Châtelet o los guardias del prebostazgo, que se aventuraban por allí, desaparecían hechos pedazos. Ciudad de ladrones, horrible verruga, surgida en la cara de París, cloaca de donde salía cada mañana para volver a esconderse por la noche ese torrente de vicios de mendicidad y de miseria, que siempre existe en las calles de las grandes urbes; colmena monstruosa a la que volvían por la noche, con su botín, todos los zánganos del orden social» (Víctor HUGO, *Nuestra Señora de París*, Ed. de Eloy González Miguel, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 120-121), donde «Los límites de las razas y de las especies parecían borrarse [...] como en un pandemonium, pues hombres, mujeres, animales, sexo, edad, salud y enfermedad, todo parecía patrimonio común en aquel pueblo; todo se hallaba junto, mezclado, confundido, superpuesto y todos, en fin, participaban de todo» (*ibidem*, p. 121) y que resulta para el personaje «como un mundo nuevo, desconocido, inaudito, deforme, reptil, increíble y fantástico» (*ibidem*). En la actualidad podrían establecerse analogías sociológicas con el llamado «Cuarto Mundo» albergado en el seno del denominado «Primer Mundo».

¹¹ Cf. Ernesto SÁBATO y Alberto BRECCIA, *Informe sobre ciegos*, Barcelona, Ediciones B, 1993.

¹² Italo CALVINO, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 1994, p. 117.

¹³ *Ibidem*, p. 149.

¹⁴ La existencia de reductos secretos en el espacio de la ciudad que albergan ecos de una mitología urbana teratológica es abordada por Elizondo en otro cuento de *El retrato de Zoe*, «Teoría del Candingas»: «Las ciudades guardan en sus resquicios la posibilidad de toda suerte de mitos estrafalarios. Los callejones olorosos a orina conservan a veces algo de la presencia de antiguos personajes inquietantes que nunca han existido. Esa mitología astrosa se define en los nombres de sus héroes por boca de las sibilas secretas que profetizan en el oráculo de las azoteas o en la atmósfera olorosa a ropa mojada, en los cuartos de criados, después de la lluvia» (92).

Las incursiones en ese otro lado son frecuentes en la narrativa del autor, como bien señala Jorge Ruffinelli:

– En «*La forma de la mano*», de *El retrato de Zoe y otras mentiras, hablas del «reino secreto»*, y creo que en esa expresión o en expresiones como ésta se concentra una tentativa literaria tuya: ver el revés de la trama, lo que no está en la cotidianidad, y por lo tanto hacer un rechazo de esa cotidianidad.

– Un rechazo de la cotidianidad y de la realidad involucrada en esa cotidianidad. Porque sí hay un rechazo definitivo, aunque no de la experiencia sensible, en *Farabeuf*. Después de *Farabeuf* ya ni siquiera la experiencia sensible tiene lugar en mi obra. Casi todo se vuelve mental.¹⁵

El autor califica así sus propias narraciones como construcciones mentales que rompen el anclaje con la realidad convencional circundante. Además, el citado «reino secreto» —también secreto era el hipogeo de su segunda novela—¹⁶ es un ámbito regido por la pasión, no por la razón, que queda relegada al no ser capaz de esclarecer la experiencia contada en el relato, un hecho irreal o impensable que hace del mismo la crónica de una pesadilla, una representación cercana a un disparate goyesco. «*La forma de la mano*» es, por tanto, la narración de un extravío que conlleva una bajada a otro mundo, a uno de esos infiernos en cuya creación ha sido tan pródigo el autor mexicano.¹⁷ Según sus propias palabras —que constituyen casi una sinopsis del relato que nos ocupa—:

En toda perdición hay un encuentro de mundos cuyo carácter esencial no es más que el de su otredad. La lingüística intuitiva de todos los pueblos atribuye siempre, primordial y primigeniamente, esta categoría a toda realidad situada más allá del límite en que termina el mundo desde el que nosotros tratamos de adivinar un más allá, un *netherworld*. Es por eso que llamamos «el otro mundo» al mundo de todo aquello cuya sustancia es su inexplicabilidad. A ese mundo pertenecen los muertos, los locos, los recuerdos, la fantasía, los sueños, los mitos, la noche y el oráculo.¹⁸

Los diferentes elementos que anunciaban la transición a un mundo pesadillesco se van intensificando a medida que el cuento avanza. El ingreso en ese ámbito extraño desasosiega al protagonista:

¹⁵ Jorge RUFFINELLI, «Entrevista. Salvador Elizondo», en *Hispanamérica*, 16, 1977, p. 35.

¹⁶ Cf. ELIZONDO, *El hipogeo secreto*, México, Joaquín Mortiz, 1968.

¹⁷ En el campo ensayístico, su «Teoría del infierno» da cuenta de su preocupación por esta temática en el ejercicio de la reflexión teórica (vid. ELIZONDO, *Teoría del infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000, pp. 13-33).

¹⁸ ELIZONDO, *Cuaderno de escritura*, op. cit., p. 100.

Un escalofrío lentísimo me cruzó los huesos en cuanto supuse que tal vez había yo recorrido un camino que ahora era imposible desandar, que había yo traspuesto un umbral definitivo, que había yo penetrado en un ámbito del cual era imposible escapar sin la marca de la carroña, sin la conciencia de haber estado muerto o de haber cohabitado con cuerpos putrefactos que sólo en el instante en el que el paroxismo de la abyección toca su fondo, nos muestran de pronto la llaga purulenta que es el símbolo y la marca que define la especie de esos seres condenados. (47)

La referencia al instante, a un paroxismo equivalente a la percepción plena de ese infierno en el que se ha descendido conecta con *Farabeuf*, también en las referencias eróticas al acto de la cohabitación, a la transgresión de un umbral, de «un quicio que, traspuesto, es la frontera entre la vida y la muerte, entre el goce y el suplicio, entre el día y la noche».¹⁹ Nuevamente las imágenes de degradación del cuerpo contribuyen a engrosar el clima de sugerencias propio de la narrativa elizondiana, aunadas al temor de la contaminación que puede generar el tránsito por ese lugar o el comercio de cualquier tipo con los seres que lo pueblan.²⁰ La luz del paisaje resulta también impregnada de connotaciones mortuorias, el sol es «brillante, pero frígido» (47-48). El paisaje parece congelado, signado por la inacción; los campos que rodean la villa son «campos ateridos» (45), y a ello contribuyen tanto los epítetos —«frígido» posee, además, connotaciones sexuales— como los símiles usados para describir esa región en la que «los ecos de la vida no encontraban ninguna resonancia» (48) y «en la que el único movimiento era el del polvo que como un lento gato gordo se erguía y se abatía contra el suelo apisonado» (*ibidem*). El cuento es una muestra literaria de lo que Marcel Brion denomina en las artes plásticas:

le fantastique du vide, d'angoisse qui surgit des vastes espaces vacants, des landes d'Edvard Munch où souffle le vent de la terreur, des étendues terrestres ou marines que contemple le promeneur solitaire de Caspar David Friedrich, et des

¹⁹ ELIZONDO, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Ed. de Eduardo Becerra, Madrid, Cátedra, 2000, p. 200. La reiteración de la preposición «entre» es muy significativa de la naturaleza de la escritura del autor como una labor intersticial, que se desarrolla en problemáticas y movilizadas zonas de tránsito.

²⁰ Tal aprensión ante el contacto con lo inmundo también está presente en esa primera novela, en lo que respecta a la estrella de mar, «un objeto putrefacto que luego, con asco, lanzaste a las olas» (*Farabeuf*, p. 113). En el ya citado «Teoría del Candingas», dicha amenaza está personificada en la figura del Leproso, «que investía los objetos banales con un significado turbado» (93), y al cual el narrador imagina «lampión, con la piel negra como tinta, con el tacto dotado de vagas propiedades eléctricas, como si su roce irradiara una sensación agria y dolorosa como la de una descarga, pero sufrida en los niveles en que se experimenta, como sensación, la putrefacción de la carne, algo que hubiera recordado el contacto de la piel de los reptiles» (*ibidem*).

villes désertes où erre, anxieux, l'esprit du spectateur, ne rencontrant qu'un peuple blafard et spectral de rares statues, comme dans les peintures de Giorgio de Chirico, de Berman (plus anciennement, de Monsù Desiderio) comme dans les champs de fouilles de Fabrizio Clerici où stagnent les vestiges de capitales oubliées.²¹

Muchos de los elementos a los que Brion alude se concentran en el texto de Elizondo. No es difícil reconocer en el protagonista de este cuento a ese paseante solitario que erra —y yerra— con ansiedad en ese escenario fantasmagórico y desierto que podría emparentarse con los representados en los cuadros de los artistas que el crítico francés menciona y de otros como Leon Spilliaert, Fernand Khnopff o Stefan Hoenerloh. El viento que «aullaba tenuemente como la exhalación de un tísico» se identifica con ese *vent de la terreur*, y los *vastes espaces vacants* con la plaza a la que arriba el protagonista en su paseo por la ciudad desierta:

un espacio enorme que más que una plaza de ciudad parecía un desmesurado campo deportivo en cuya superficie las tolvaneras jugaban una partida de escurridizo ajedrez, levantándose apenas unos cuantos metros del suelo y volviendo a caer luego como los integrantes exhaustos de un *team* de fantasmas que nunca hubieran logrado anotar un tanto definitivo a su favor. (45)²²

El protagonista escapa de su cohorte de monstruos para verse envuelto en «una incursión (una penetración) en esa región que es, por definición, el dominio de lo ininteligible: la 'noche oscura del alma' y la noche, no menos oscura, del cuerpo».²³ El matiz sexual de la observación de Octavio Paz tomará un protagonismo pleno al final del cuento, el cual se revela como una muestra notoria de las cuestiones planteadas en la obra de Elizondo, una literatura en la cual:

los personajes-signos son una cofradía al margen de la vida diaria, una comunidad clandestina. La sociedad secreta es una sociedad dentro de la sociedad. Por una parte, es la otra cara, la oculta, de la sociedad; por la otra, su negación. Por lo primero, es lo prohibido [...] y de ahí que esas obras de ficción sean también

²¹ Marcel BRION, *L'Art fantastique*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 159.

²² Es un ejemplo revelador de cómo «los espacios creados por Elizondo se orientan hacia un *locus solus*: isla desierta, ciudad deshabitada, sala de quirófano, vastas estancias de magnitud sobrecogedora como las de Piranesi, islas pobladas de museos, ciudades desconocidas, espacios mentales donde el horizonte se extiende con la imaginación» (Adolfo CASTAÑÓN, «Las ficciones de Salvador Elizondo», en *Vuelta*, 176, 1991, p. 53).

²³ Octavio PAZ, *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 230. Esa «noche oscura del alma» es, asimismo, la noche de lo abyecto: «cette nuit où se perd le contour de la chose signifiée et où n'agit que l'affect impondérable» (Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 17).

tentativas de subversión, no en el nivel político o social sino en una capa más profunda y que no sé si llamar religiosa... El nivel de las creencias: lo excelso y lo abyecto, lo venerable y lo inmundado.²⁴

Asimismo, la arquitectura como trasunto de la interioridad, como proyección del alma de los personajes, es un recurso fantástico heredado de la novela gótica y que marca el expresionismo; no sería gratuito encontrar en esta ciudad ecos de los ambientes urbanos mostrados en los fotogramas de *El gabinete del Doctor Caligari*, *El estudiante de Praga* o *El Golem*, pues el objeto del expresionismo cinematográfico consiste en «traducir simbólicamente, por medio de las líneas, las formas o el volumen, la mentalidad de los personajes, su estado anímico, también su intencionalidad, de tal forma que el decorado aparezca como una traducción plástica de su drama». Además, la plástica del blanco y negro está muy presente en el relato.²⁵ El escenario descrito se configura así como un cronotopo cuyos elementos son filtrados subjetivamente a través de la focalización en primera persona y transmitidos como señales de un estado anímico. El sol cae sobre los edificios «como una capa de blancura premonitoria de hechos inconfesables» (48), con lo que el blanco es desligado de sus atribuciones habituales en la cultura occidental y vinculado con el pecado. La forma deslavazada y perturbadora de los mismos, «la silueta rugosa de una serie de casas que se definían, negras en su aglutinamiento caótico, contra el cielo claro y frío» (46) contribuye a alimentar el clima de sugerencias referidas a la deformidad y la ruina.²⁶ La descripción es más morosa en el momento de ocuparse de una imponente construcción bajo cuyo enorme arco el protagonista se ha colocado sin darse cuenta:

²⁴ PAZ, *op. cit.*, p. 231.

²⁵ José Luis SÁNCHEZ NORIEGA, *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 215. La referencia al séptimo arte nunca está de más a la hora de referirse a la obra de Elizondo, pues es bien conocida su labor como crítico de cine y como impulsor del cine experimental. Asimismo, la influencia de este medio es patente en parte de su narrativa. Para Ross Larson, el relato «Narda o el verano», que da nombre al primer libro de cuentos del autor, «is really a pastiche of assembled clichés from the French and Italian 'new wave' films of the early 1960s» (Ross LARSON, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative*, Tempe, Arizona State University, 1977, p. 46). Dicho texto fue llevado a la pantalla, pero con resultados poco satisfactorios para el autor.

²⁶ La mención descriptiva que se ofrece de una de las edificaciones que flanquean la plaza podría interpretarse como una alusión metatextual al espacio de la página: «un enorme edificio pintado de blanco en cuya fachada se abrían los agujeros de las ventanas como manchones de tinta sin que por ellos asomara jamás la presencia real o adivinada de sus habitantes» (46). Tras los signos impresos en la superficie blanca, esas ventanas que deberían estar abiertas a una presencia, a la significación, se esconde la vacuidad, configurándose así como meras oquedades, manchas informes.

Paralizado por el descubrimiento inquietante que acababa de hacer, miré largo rato esta estructura, informe sí, pero en todo reminiscente de las pretensiones monumentales que la habían erigido. Los bloques masivos de piedra, adosados arbitrariamente, mostraban, entre los resquicios que dejaban las torpes juntas de sus aristas, una interioridad de cordajes, de maderos podridos, de estucos en descomposición: las artimañas de alarifes torpes y presurosos, ocupados en la fruición de dar por terminada una obra en igual medida grandiosa y siniestra. Las piedras acumuladas en la desesperación de la locura construían caóticamente las dimensiones ciclópeas de este monumento que en su indefinición, en la falta de nitidez de sus aristas, de sus soportes, en las escoriaciones de los fustes de las columnas torpemente figuradas a los lados de su elevación se levantaban hacia el cielo luminoso en una prodigiosa acumulación de símbolos y de ornamentos primitivos. (49)²⁷

Frente al ideal clásico de armonía se impone lo desmesurado, lo barroco, lo ciclópeo, la indefinición, las ruinas, la falta de nitidez, una construcción edificada «en la desesperación de la locura» que representaría icónicamente la propia naturaleza de la narrativa del autor, siempre en las inmediaciones del significado, pero sin dar finalmente con él.²⁸ En el edificio hay una inscripción que:

cincelada absurdamente sobre la tortuosa superficie de la trabe del pórtico altísimo agregaba un indicio indescifrable e irritante a la sinrazón de toda esta arquitectura: NAPOLI. Eso decían las letras grabadas sobre el pórtico y al balbucir ese nombre no dudé ya de que aquí empezaba un reino secreto que no hubiera osado penetrar. (50)

La concepción de la palabra dotada de resonancias mágicas, iniciáticas, es recogida aquí, pues la mera emisión de ese vocablo implica trasponer el umbral de un reino prohibido, de otra realidad, y provoca una transfiguración del entorno, con lo que funciona de un modo similar al «ábrete sésamo» de *Las mil y una noches*: «Miré en torno y el silencio de ese gran espacio, confrontado con la grandeza de aquel trofeo gigantesco, se volvió como el susurro sucio de palabras que nada dicen, pero que por su falta de

²⁷ En *Farabeuf* los escenarios son también desvaídos, polvorientos o ruinosos, destacando la casa «cuya arquitectura corroída por los años era como un hospital o como una *morgue*» (*Farabeuf*, p. 188).

²⁸ Se haría patente aquí la impronta de esas «formas tortuosas del barroco» tan del gusto del autor en la época en la que escribió estos textos (*vid.* RUFFINELLI, *art. cit.*, p. 49), lo que él mismo conecta con su adhesión inicial a una expresión alambicada, y que también influiría en su inclinación al artificio frente a la naturaleza y a la instauración de sus cuentos como artefactos ficcionales: «yo creo que, con excepción posiblemente de un cuento que se llama ‘La puerta’, todas mis situaciones de horror o de abstracción responden también a un afán de artificialidad muy extremo y muy imperativo» (*ibidem*, p. 39).

*sentido encierran un significado tenebroso» (ibidem, las cursivas son mías).*²⁹ Según Paz, Elizondo se ubica en la tradición

de la novela filosófica de Sade: el castillo y la catacumba, en lugar de la Academia o el Pórtico. También es la tradición de la novela gótica y, más lejos en el tiempo, la renacentista y neoplatónica de los laberintos y las alegorías, como el famoso *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Elizondo recoge esa herencia y la de algunos escritores modernos, en especial la de Georges Bataille. Pero su sentido de la construcción novelística es muy distinto al del autor de *L'Expérience intérieure* y sus fabulaciones están más cerca de la literatura fantástica que de otras corrientes.³⁰

Esa inscripción de significado equívoco como la construcción a la que corona es un *flatus vocis*, una palabra «que sólo por su sinrazón era infinitamente más inquietante que una fecha concreta tallada en números romanos o el testimonio de una infamia» (*ibidem*). El escenario parece una inversión de ese ámbito de la Academia al que Paz hace referencia, con la consiguiente desintegración del orden racional, el derrumbamiento del ideal clásico y la pérdida de centro y de certidumbre, que conduce al motivo manierista del laberinto. En ese choque que se establece entre ámbitos se hace patente la influencia de la tradición gótica y su tratamiento de lo abyecto, que ya permeaba *Farabeuf* con su fusión de dolor y placer y la combinación de fascinación y repulsión que la contemplación del suplicio chino suscitaba en los personajes. Y del mismo modo que en el cuento «La puerta» la protagonista no puede resistir la curiosidad de averiguar qué se oculta tras ese quicio, también en la actitud del protagonista de «La forma de la mano» el rechazo va ligado a la atracción: «Se apoderó de mí un afán de huir que si no hubiera sido por *la fascinación que había soldado todas las coyunturas de mis huesos*, hubiera tomado su curso lógico, llevándome a toda carrera lejos de allí» (*ibidem, las cursivas son mías*), quedando patente cómo «tant de victimes de l'abject en sont les victimes fascinées sinon dociles et consentantes».³¹

²⁹ El paralelismo entre el fragmento que he resaltado y algunos pasajes de *Farabeuf* es evidente; el vacío semántico contamina a las palabras y a los cuerpos, que conforman una criptografía sintomática de la pérdida de un centro, de la ausencia de un anclaje. Así, frente a la *onija* una de las mujeres se halla «deletreando vacilantemente un nombre, una palabra que nada significa» (*Farabeuf*, p. 112). Otro de los personajes evoca un trazo sobre un vidrio empañado, «un nombre o una palabra incomprensible —terrible tal vez por carecer de significado—, un nombre o una palabra que nadie hubiera comprendido, un nombre que era un signo, un signo para ser olvidado» (*ibidem*, p. 139, las cursivas son mías).

³⁰ PAZ, *op. cit.*, p. 231.

³¹ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 17.

Cuando se dispone a marcharse, aparece sorpresivamente en el otro extremo de la plaza un hombre que se dirige a él con gestos y palabras incomprensibles y que vuelve a despertar «una fuerza que yo no comprendía y que pudo no ser otra cosa que la fuerza con que nos anima nuestra curiosidad malsana» (51), la cual le impele a quedarse. La confusión de la percepción introduce un matiz irónico: «Creí, a tan grande distancia, adivinar una sonrisa en sus labios, pero ahora estoy seguro de que era una mueca grotesca que sólo en la lejanía parecía una sonrisa» (52).³² El extravío es físico y mental: el protagonista se equivoca en sus percepciones. La focalización es plenamente sustentada por él, sólo conocemos lo que él conoce. Su falibilidad es, por tanto, también la nuestra, y el ámbito verbal presenta asimismo vastos espacios vacíos que otorgan pareja relevancia a lo que se narra y a lo que meramente se sugiere. En la descripción del hombre se nos ofrece un componente de animalización: «Cuando ya estuvo más cerca de mí, adiviné en la expresión de su rostro una angustia violenta; su mirada era como la de la fiera acorralada por la jauría» (*ibidem*). Éste profiere palabras incomprensibles que trasladan al plano del discurso la decrepitud del paisaje descrito, mientras levanta su mirada intermitentemente y con temor hacia el edificio blanco situado a un costado de la plaza. Dichas palabras se pierden en el enorme espacio «como pequeñas emanaciones o estertores» (53) y evocan la glosolalia propia de ciertas patologías mentales. Según el texto deconstructivo de John Barth titulado, precisamente, «Glossolalia», «The senseless babble, could we ken it, might disclose a dark message, or prayer».³³ Ese «oscuro mensaje», ese «significado tenebroso» plantea un enigma al que el protagonista no termina de acceder, lo que frustra la comprensión racional y cede el paso a las aproximaciones intuitivas. Se sugiere una epifanía, de acuerdo con una tendencia imperante en el cuento mexicano de las décadas de los 50 y 60, centrada en «la búsqueda de epifanías personales y la presencia de algún misterio específico, que el lector *puede llegar a intuir a lo largo de la lectura*».³⁴ Se dibuja la crónica de una revelación que no llega a producirse, pues de tener lugar, el discurso desaparecería; por ello se ve relegado a las inmediateces, envolviendo o rodeando dicha epifanía, pero sin

³² Es una confusión similar a la que tiene lugar en las *Aventuras de Arthur Gordon Pym*, cuando el protagonista confunde con una sonrisa la mueca formada por las picaduras hechas por las gaviotas en el rostro de uno de los cadáveres que van a bordo del buque con el que se topan en el décimo capítulo (*vid.* Edgar Allan POE, *Aventuras de A. Gordon Pym*, Barcelona, Orbis, 1982, p. 117).

³³ John BARTH, *Lost in the Fun House*, New York, Doubleday, 1968, p. 112. Mostrando trazas de una lengua inventada, Elizondo se suma a aquellos escritores que han empleado este recurso en Hispanoamérica, como Borges o Cortázar.

³⁴ Lauro ZAVALA, «El cuento mexicano contemporáneo» [en línea], disponible en <<http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/mexcontemplz.htm>> [consultado el 2 de septiembre de 2005]. Las cursivas son mías.

conseguir plasmarla. De este modo, «La forma de la mano» conforma también una muestra notoria de cómo «El fantástico habla a su Lector todo el tiempo de la inminencia de un descubrimiento y de lo insatisfactorio del lenguaje para expresarlo. Esto también provoca escalofrío».³⁵

La comparación con «estertores» alude de nuevo a la presencia de la muerte, que gravita en todo el relato, actuando aquí también como una alusión premonitrice de lo que va a ocurrir después. El intento fallido de comunicación es interrumpido por la intervención de una tercera voz de origen desconocido: «una voz atronadora que parecía surgir de un megáfono imponderable escondido en alguna de las casas que rodeaban la plaza» (54), y que sugiere la presencia de un poder invisible pero omnipresente que controla las acciones de los habitantes del lugar y cuya irrupción tiene dramáticas consecuencias, pues desencadena una violenta reacción de angustia y terror en el hombre, que se intensifica a medida que esa voz vuelve a manifestarse, también con palabras incomprensibles:

«Edetsie... edetsie...» —decía la voz invisible—, «...jorti nat platzi... nat condroi... nat condroi...»

El hombre, presa ya de un terror incontrolado, se volvió con la boca abierta hacia los edificios, como tratando de descubrir el origen de esa voz, me miró unos instantes y luego, llevándose las manos enguantadas al rostro, dando muestras de gran abatimiento, dobló la cabeza y comenzó a llorar, profiriendo, entre sollozos convulsivos, palabras incomprensibles. La gran voz volvió a hablar. A cada palabra surgida de ese reducto impreciso, el hombre se agitaba y lanzaba aullidos de dolor que en la desolación de la gran plaza merodeaban un instante en torno a nosotros y luego se perdían, desapareciendo de golpe en el silencio que todo lo rodeaba. (*ibidem*)

La situación parece trasuntar la acción de los poderes totalitarios y el papel de la palabra como medio de control y opresión, la intervención de un poder cuasidivino. Dicha voz continúa fluyendo hasta que hombre termina cayendo a tierra «como abatido por un rayo» (55) en una de las frecuentes escenas de suplicio elaboradas por el autor; entonces el protagonista se acerca a él: «apenas consciente de los actos que mis manos realizaban, le quité los guantes: a su mano derecha le faltaban los tres dedos de enmedio y una rugosa cicatriz enrojecida, violácea casi, corría como un riachuelo de púrpura entre el nacimiento del pulgar y el del meñique» (56). La amenaza del acabamiento, concretada en la figura de este hombre de mano mutilada y su muerte inexplicada y violenta, repele y atrae irremisiblemente al protagonista, alimentando también la «atracción del abismo» que para el propio autor

³⁵ Pampa O. ARÁN, *El fantástico literario: aportes teóricos*, Madrid, Tauro Producciones, 1999, p. 60.

despierta la contemplación de los individuos inválidos o deformes, los cuales «nos turban espiritualmente porque son la prefiguración de una de nuestras posibilidades». ³⁶

El cuento posee una suerte de colofón separado tipográficamente por un espacio, en el que se aborda el encuentro del protagonista con una prostituta, mencionado con una alusión que contiene resonancias de un pacto diabólico que parece anunciado por el desenlace del encuentro anterior: el hombre sucumbía repitiendo la palabra «Putana», y su mano había quedado extendida de modo que «parecía hacer la seña del diablo hacia la altura» (56). La antítesis aflora como recurso al aludir a «la tenebrosa blancura del alba» (*ibidem*), así como en la referencia a «la soledad de esa compañía flácida» (*ibidem*), y el ambiente pesadillesco sigue predominando a través de la fuerte animalización de la mujer: ³⁷

Con la boca entreabierta, emanando exhalaciones de cloaca y asomando como una bestia feroz los dientes ennegrecidos y quebrados entre los labios pálidos, inmóviles en un rictus de espanto estúpido hecho de sueños de chacal o hiena, la puta dormía pesadamente. (*ibidem*)

Además, su cuerpo desnudo es comparado con «un panorama inquietante y macabro» (57). El protagonista se encuentra ya plenamente inmerso en ese «paroxismo de la abyección» al que hacía alusión anteriormente, que adquiere nuevas resonancias con la inquietante experiencia de *déjà vu* que cierra la narración: «Antes de tomarla en mis brazos nuevamente, noté que le faltaban tres dedos de la mano derecha» (*ibidem*). La significación de esta marca, esta «llaga purulenta que es el símbolo y la marca que define la especie de esos seres condenados» cuya aparición inminente ya se anunciaba desde el principio, de esta forma de la mano compartida por el individuo encontrado en la plaza y por la prostituta, y que da título al cuento, no es desvelada, pero sugiere la desintegración de una identidad borrosa y precaria, ³⁸ una señal que estigmatiza a los habitantes de ese lugar visitado por el protagonista —afectando a la mano, instrumento escritural por excelencia— y que, al igual que la «vieja falena destruida por el mediodía clarísimo» (9) del cuento «La mariposa

³⁶ ELIZONDO, *Cuaderno de escritura, op. cit.*, p. 121.

³⁷ Mario González Suárez compara las tramas de los relatos de Elizondo con «pesadillas o divertidísimos pensamientos susurrados por tetrahidrocannabinol» (Mario GONZÁLEZ SUÁREZ, *op. cit.* p. 278). Pueden considerarse delirios sistematizados, muestras de una obra en la que se dan cita «la locura y el rigor, la alucinación y la voluntad de estilo» (Emmanuel CARBALLO (ed.), *Narrativa mexicana de hoy*, Madrid, Alianza Editorial, 1969, p. 28).

³⁸ La volubilidad del concepto de una identidad unívoca se halla muy presente en otros relatos de *El retrato de Zoe*, como el que le da título (11-25), «Los testigos» (60-86) o «Identidad de Cirila, o de que Cirila es como el río heraclíteo» (118-123).

(composición escolar)» o el ideograma chino *liú* y la estrella de mar putrefacta evocados en *Farabeuf*, constituye un garabato, el trasunto de una misma idea que recorre la escritura de Elizondo y que es propia de la literatura y el arte vueltos sobre sí mismos a partir de la Modernidad, cuando el hombre «ha visto su alma hecha objeto y se ha reconocido como un garabato, una tachadura, un arabesco coloreado, algo tan próximo al balbuceo de un recién nacido como para producir escalofríos». ³⁹ El balbuceo sería el correlato y equivalente fónico del garabato, que manifiesta la desintegración moderna del *logos*, ⁴⁰ de identidades y significaciones precarias, que da paso a un descentramiento, a un sentimiento del vacío y a una angustia de la nada, a la aprensión provocada por la idea de ser un sueño o una alucinación, o meramente «una acumulación de palabras, un hecho consignado mediante una escritura ilegible». ⁴¹ La obra de Elizondo es sitomática de que

En nuestro tiempo, lo mismo en la esfera de la literatura y el arte que en las de la moral, la política y el erotismo, asistimos no tanto a un desvanecimiento de los signos como a su transformación en garabatos: signos cuyo sentido es indescifrable o, más exactamente, intraducible. ⁴²

El garabato es un motivo recurrente en el autor, en sintonía con su preocupación por el proceso de la escritura y la condición de los seres humanos como signos; las referencias al mismo dominan *Farabeuf*, en alusiones como la que se refiere a «la ventana en la que la mirada de Farabeuf se ha quedado grabada como un garabato siniestro»; ⁴³ otros ejemplos se hallan en los cuentos ya mencionados «Puente de piedra», donde los dos protagonistas son comparados en un determinado momento con «dos garabatos sin sentido», ⁴⁴ y «La puerta», en el que la protagonista parece experimentar la muerte en un determinado instante: «Todo, en ese momento, le fue ajeno, menos ese cuerpo blanco, suave, doliente que yacía sobre la cama sucia *como*

³⁹ Félix de AZÚA, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 127.

⁴⁰ La capacidad del lenguaje como instrumento veraz de conocimiento y fijación sufre un serio revés, «La aparente concreción de esa palabra —sobre cuya base descansa todo el peso de una supuesta veracidad, porque, todavía se cree, la palabra da fe, la palabra arraiga, la palabra nombra y al dotar a las cosas de un nombre se les asigna una realidad específica que las define en el espacio y en el tiempo (he ahí que son aprehensibles)— se desmorona bajo la escritura de Elizondo» (Andrea FUENTES, «Salvador Elizondo: la redención infinita», en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 368, 2001, p. 10).

⁴¹ *Farabeuf*, p. 177.

⁴² PAZ, *op. cit.*, p. 5.

⁴³ *Farabeuf*, p. 181.

⁴⁴ *Narda o el verano*, pp. 16-17.

un objeto deteriorado y sin sentidos.⁴⁵ En «A.H.», de *El retrato de Zoe*, se expone la precariedad del nombre, el desleimiento de la significación, lo quebradizo de la palabra,

la cifra de un vocablo vano, ya maltrecho de angustias y de olvido, ya sólo el rastro apenas impreciso, grafiado en el origen del camino de la especie; una sílaba insensata que todo y nada expresa; un vacío que clama por la plenitud del hueco y el diálogo con la muerte (58).⁴⁶

El discurso emitido por el hombre de la mano mutilada en el relato que nos ocupa es indescifrable, así como la inscripción ubicada en el pórtico del enigmático edificio o el propio sentido del drama que acaece ante los ojos del narrador cuando el sonido de la voz atronadora de procedencia desconocida irrumpe en el espacio vacío de la plaza, desalojando el silencio y dando paso a una verborrea aún más inquietante que éste. Hay constantes alusiones a algo ominoso que no se llega a definir, y en este sentido las elipsis y los vacíos en el discurso son fundamentales en lo que a la consecución del efecto fantástico se refiere, así como la ambigüedad: no llegamos a averiguar la causa de la muerte del hombre, desconocemos si se debe al sonido de la voz en sí mismo o al contenido de sus palabras indescifrables para el narrador y para nosotros. No hay desproblematización, no se otorga una solución a los enigmas planteados.⁴⁷ Tiene lugar un colapso de fronteras que cede paso a lo abyecto, categoría que ejerce sobre el sujeto un efecto de *jouissance* que combina la fascinación y la repulsión, y en el que la significación resulta occisa. Lo abyecto es causado por «ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte».⁴⁸ Y los recursos utilizados, como la animalización de los personajes con los que el narrador se topa, se orientan en este sentido. «La forma de la mano» es la crónica de un extra-

⁴⁵ *Ibidem*, p. 98. Las cursivas son mías.

⁴⁶ Asimismo, en su producción poética también aparece este motivo: «Nadie, sólo la niebla, quiere empujar tu carro; / hiedra medra en sus ejes y tus manos / de exánimes falanges sobre el papel vacío / trazan el desvaído garabato / de la muerte» (ELIZONDO, «8 poemas», en *Vuelta*, 21, 1978, p. 4).

⁴⁷ La presentación de dichos enigmas tiene algunas analogías con el que acompaña a la inmersión en el sueño en el texto «Anoche», comparado con el inicio de una función críptica en un teatro nocturno: «Se apagan las luces; suenan las primeras notas de la obertura mientras el telón se alza muy lentamente, descubriendo el escenario que está en la oscuridad. Es imposible distinguir los decorados o a los actores que hablan en una lengua sui generis. La obra tiene la virtud de ser incomprensible además de inexplicable» (ELIZONDO, «Anoche», en *Vuelta*, 1, 1976, p. 16). Ello remite a esa noche a la que aludían Paz y Kristeva, «la noche del cuerpo que se describe sigilosamente en los términos de una mecánica clínica. Todo se vuelve indescifrable: esa es la clave» (*ibidem*, p. 15).

⁴⁸ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 12.

«La forma de la mano» de Salvador Elizondo, o la crónica de un extravío

vío, de una experiencia liminar en un «paisaje del limbo» a caballo entre dos mundos, pues «Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambigüité».⁴⁹

⁴⁹ *Ibidem*, p. 17.

UNA POSIBLE PUESTA EN ESCENA DE LA PRIMERA JORNADA DE LA *COMEDIA DE LAS AVENTURAS DE RUGERO CON EL CABALLO HIPPOGRIPHO Y DE LA SUBIDA DE ASTOLFO AL MONTE DE LA LUNA*

DEBORA VACCARI

Università di Roma La Sapienza

En este trabajo me propongo volver sobre la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho y de la subida de Astolfo al monte de la luna*,¹ basada en la obra maestra del italiano Ludovico Ariosto, el *Orlando furioso* (1532); de la comedia, anónima, sobreviven 3 bifolios escritos en el *recto* y en el *verso* en una carpeta conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid bajo la signatura Mss. 14.612/9. Las hojas conservadas en la carpeta sólo contienen la primera jornada de la comedia (578 versos) y la parte inicial de la segunda (168 versos), con un total de 746 versos. La combinación exclusiva de redondillas (empleadas en el 80% de la primera jornada) y octavas reales (empleadas en el restante 20%) hace remontar la comedia a los años finales del siglo XVI o a los iniciales del siguiente, puesto que únicamente Juan de la Cueva propone tal combinación en su comedia en cuatro jornadas *El saco de Roma* (1579), y que en Lope de Vega la redondilla es el metro predominante en la primera fase de su teatro, hasta 1604.² El texto, que parece una copia en limpio (como demuestran la escritura cuidada y las pocas intervenciones sobre los versos) quizás sacada de otro manuscrito más completo,³ escenifica los primeros episodios

¹ De ahora en adelante *Comedia de las aventuras de Rugero*.

² Véase S. Griswold MORLEY, «Strophes in the Spanish Drama before Lope de Vega», en *Homenaje ofrecido a Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Hernando, 1925, vol. I, pp. 520-521 y 530, y S. Griswold MORLEY y Courtney BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 103.

³ De hecho, en muchos puntos el texto resulta problemático; además, la primera jornada presenta un escaso número de versos, menos de seiscientos, hecho que haría pensar en el acto de una comedia repartida en cuatro y no en tres jornadas. Pero la medida reducida de la primera jornada podría depender también de cortes operados sobre un texto original más largo, a lo mejor por un autor de comedias. Además, el manuscrito está falto de muchas atribuciones de las réplicas (sobre todo en el final de la primera jornada y en el comienzo de la segunda) o, en otros casos, las tiene equivocadas, así como son erróneos algunos nombres de personajes (por ejemplo, el copista se equivoca casi siempre escribiendo «Marfisa», el nombre de la hermana de Rugero, en lugar de «Melisa»). Además, en las hojas aparecen dos anota-

de la historia de Bradamante y Rugero, una de las tramas principales del poema *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (cantos II, III, IV, VI y VII).

Vuelvo sobre el tema para analizar un aspecto que me parece muy interesante y al que sólo pude aludir en un trabajo anterior,⁴ es decir la puesta en escena de esa primera jornada de la comedia ariostesca, muy rica en elementos espectaculares. Escribe José María Ruano de la Haza que

toda comedia impresa o manuscrita del siglo XVII refleja la manera en que alguien, poeta, autor, copista, memori6n, o impresor, concibi6, vio o represent6 una obra, teniendo en cuenta las condiciones existentes en alg6n corral, plaza, coliseo, patio de comedias, hospital o casa particular del siglo XVII.⁵

Leyendo el manuscrito de la *Comedia de las aventuras de Rugero* es muy fuerte la impresi6n de que el an6nimo comedi6grafo escribiera pensando en su escenificaci6n, para aprovechar plenamente del espacio esc6nico de un corral. Para confirmar la intenci6n del poeta de «dirigir» la puesta en escena en las acotaciones (es decir el espacio, dentro del texto, en el que el comedi6grafo dialoga idealmente con el director) se puede evidenciar la presencia de expresiones como las siguientes: «*Llegan adonde ha de estar abierto un boyo*» o «*Ha de estar caida en tierra Bradamante*»;⁶ del mismo modo, es posible notar el frecuente uso del futuro: «*De un monte qu'estar6 hecho donde estar6 la torre, dir6n*», «*Mani6talo con la cadena que trayr6 rebuelta al cuerpo*». Seg6n Ruano, el uso de tales expresiones es un indicio de que las acotaciones son obra del poeta y no de un autor de comedias:

El poeta solamente incorporaba las indicaciones esc6nicas que consideraba esenciales, muchas veces acompa6adas de frases como «si fuere posible», «si lo hubiere» [...] Claramente los poetas dejaban los detalles de la escenificaci6n en manos del autor, que en ocasiones los anotaba en los manuscritos copia que sacaba

ciones desgraciadamente poco legibles: en el f. 4v «[?] del dicho diego de avila vz [vezino] de avila», y en el f. 5r «Estando [?] luego estando estando en [?] del caucaso y el lugar [?]».

⁴ Ya he hablado de la carpeta y del fragmento ariostesco en el estudio titulado «Aproximaci6n al contenido de una carpeta in6dita de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/9)», presentada en el 2º Congreso Internacional de ALEPH y ahora incluida en las actas del mismo, *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigaci6n literaria*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2006, vols. I, pp. 466-474. Vuelvo a proponer aqu6 algunas consideraciones all6 formuladas.

⁵ Jos6 Mar6a RUANO DE LA HAZA, «Hacia una metodolog6a para la reconstrucci6n de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», en *Critic6n*, 42, 1988, pp. 84-85.

⁶ En la transcripci6n he modernizado la acentuaci6n y las grafi6as; adem6s, transcribo en cursiva las acotaciones.

para la representación.⁷

Considerando también el escaso número de acotaciones explícitas,⁸ es muy posible que el fragmento de la *Comedia de las aventuras de Rugero* que ha sobrevivido en la carpeta de la Nacional refleje un «proyecto de representación» del poeta que lo escribió, más bien que el guión de un autor de comedias,⁹ esto no quita importancia al texto con respecto a su puesta en escena, sino que nos proyecta hacia aquella representación ideal que el poeta mismo había pensado para su comedia teniendo en cuenta las posibilidades y las limitaciones de un corral *standard*, ya que «pocos textos literarios están condicionados por factores externos —características físicas del lugar de representación, convenciones de escenificación, técnicas actorales— como los dramáticos».¹⁰

Como decía, la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero* presenta un número escaso de acotaciones explícitas: son 15, de las que 5 se limitan a una o dos palabras (por ejemplo, «*Sale Brunelmo*», «*Vase*»). La falta de acotaciones explícitas obliga al que quiera poner en escena la comedia a un estudio pormenorizado del texto a fin de individuar el mayor número de detalles relativos al espacio escénico, a los gestos y movimientos de los actores o a los efectos sonoros. Así que, como es frecuente en el teatro del Siglo de Oro, al lado de la escenografía material (decorados, apariencias, tramoyas, etc.) cobra un papel fundamental la escenografía creada por el diálogo, el llamado decorado verbal.¹¹ Mi objetivo será el de construir, a través del examen de acotaciones explícitas e implícitas, un guión, o, mejor dicho, uno de los posibles guiones con las indicaciones técnicas necesarias para realizar el primer acto de la comedia en un corral. Para conseguirlo, además del manuscrito, he

⁷ José María RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 47.

⁸ «En general, un texto, manuscrito o impreso, que contenga una cantidad considerable de acotaciones explícitas, sobre todo para pos actores, refleja probablemente la versión escenificada de esa comedia» (en RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 49).

⁹ Esta idea no choca con la hipótesis que el manuscrito sea copia de un texto más completo, puesto que se puede haber copiado después de haber eliminado los versos ya en el original, pero antes que el autor de comedias añadiera sus propias indicaciones escénicas.

¹⁰ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 10.

¹¹ Con respecto al decorado verbal, Ruano afirma: «Para poder concluir con un alto grado de probabilidad que se utilizó un decorado o adorno particular para la representación de una comedia han de darse las siguientes condiciones: a) es mencionado o descrito en una acotación explícita; b) es utilizado (no simplemente mencionado en el diálogo) en el curso de la acción dramática; c) posee una importante función simbólica o temática en la comedia. La mera mención de un decorado en el diálogo nunca es garantía de su presencia en escena» (en RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 327).

hecho hincapié en los estudios del ya citado José María Ruano de la Haza. El modelo ofrecido por Ruano, perfeccionado en el tiempo, parece funcionar bastante bien cuando se aplica a muchas comedias auriseculares, y también a la que aquí estoy examinando; por eso he elegido seguir sus pautas interpretativas y sus sugerentes páginas sobre la escenificación en los teatros comerciales del siglo XVII. Sin embargo, no hay que olvidar que la mayoría de las obras comentadas por Ruano en sus trabajos —aunque no todas— se colocan en el pleno auge de los dos corrales madrileños, mientras que la *Comedia de las aventuras de Rugero*, como hemos visto, probablemente se remonta a una fase precedente, cuando todavía la escenografía no estaba tan desarrollada como en los años del extraordinario éxito de Lope de Vega, y tampoco sabemos dónde se representó. Escenografía no tan desarrollada, pero ya fundamental para el comercio del teatro, puesto que «desde los comienzos de la vida teatral profesional en España, los adornos y la indumentaria escénica formaban parte de los contratos que firmaban los autores de comedias»,¹² y que de un tal Navarro, sucesor de Lope de Rueda, Cervantes dice que «levantó algún tanto más el adorno de las comedias [...] [e] inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas; pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora».¹³

Siguiendo las sugerencias de Ruano,¹⁴ he empezado mi estudio dividiendo en cuadros la primera jornada de la *Comedia de las aventuras de Rugero con el caballo Hippogripho*: el resultado es que la jornada se articula en 5 cuadros, que, como veremos, se desarrollan en la misma ambientación rústica.

En el primer cuadro (vv. 1-168) los únicos personajes en escena son Pinabelo y Bradamante: los dos acaban de encontrarse, y Pinabelo decide confiar sus penas de amor a su nuevo compañero de viaje. No hay ninguna acotación en abertura de jornada que indique dónde transcurre la acción, así que hay que trabajar sobre el texto dramático para deducir cuál sea la ambientación. Pinabelo dice a Bradamante: «Increíble placer siento / por veros en *tal lugar*» (vv. 1-2).¹⁵ Del lugar donde se

¹² RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 20. Ruano cita un contrato de Diego de Santander (1593), uno de Gaspar de Porras (1605) y uno de Alonso de Riquelme (1606). En 1609 Nicolás de los Ríos se queja por «los gastos que se ofrecen en los adornos y apariencias de los tabladros, los cuales importan para que la gente acuda más días a oír las comedias» (p. 23).

¹³ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 19.

¹⁴ RUANO DE LA HAZA, «Hacia una metodología...», p. 101; *La puesta en escena...*, p. 68-71.

¹⁵ Sabemos por el *Orlando furioso* que esta escena transcurre en un «bosque verde, umbroso», y que, además, «Discurría la fuente por un prado / d'árboles y sombra bien placiente, / [...] Un verde monte del siniestro lado / defiende el mediodía frescamente» (Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, ed. bilingüe de Cesare Segre y M.^a de las Nieves Muñoz, Madrid, Cátedra, 2002; canto II, 35 [v. 1] y 34 [vv. 1-2, 5-6]). En la comedia todo esto no aparece. La edición

hallan Pinabelo y Bradamante se habla en el v. 133 como de «esta tierra desierta» y en el v. 135 como de un lugar «bien áspero». Es muy probable, por lo tanto, que el tablado estuviera vacío y que el diálogo (nótese el uso del deíctico)¹⁶ sirviera para crear un decorado verbal, o que, a lo mejor, hubiera unas pocas ramas, plantas o rocas de adorno como en el espacio rústico descrito por Ruano.¹⁷ Se puede suponer que los dos personajes entraran en escena vestidos «de camino», y que Bradamante vistiera de hombre, guerrero además, como requiere su personaje: esto permitiría al público saber que la acción se desarrollaba en una escena exterior. Puesto que «todos los decorados se colocaban generalmente en posición antes del comienzo de la representación y permanecían hasta el final»,¹⁸ el espectador vería otros decorados en el escenario. En efecto, para el montaje de la primera jornada se necesita la presencia, en el tablado, de un escotillón abierto y, junto a él, de una rama, ambos necesarios para el final del primer cuadro, como veremos más adelante. El castillo de Atalante y otro decorado típico de la escena exterior, el monte, completan la escenografía de la primera jornada. En efecto, según las acotaciones explícitas, Atalante aparece encima de una *fortaleza* o *castillo*, del que baja en el desarrollo de la acción.¹⁹ Por lo tanto, si había un decorado para representar la residencia del encantador (¿un lienzo pintado?),²⁰ éste se posicionaba en el primer corredor del vestuario, puesto que el castillo se erige sobre una *roca* o *monte*, como se define en las acotaciones: el decorado del monte era una rampa con escalones colocada junto a uno de los espacios laterales del primer corredor, que «permitía a los actores subir o descender del primer corredor (o alto o tránsito) al tablado»;²¹ como los otros

de Cesare Segre y M.^a de las Nieves Muñiz propone la traducción de Jerónimo de Urrea como fuente que el anónimo autor de la comedia utilizó para su pieza, copiando de ellas enteras octavas. Para las interesantes relaciones entre el poema italiano, su traducción en español por Jerónimo de Urrea y la comedia, remito a mi estudio anterior, ya citado

¹⁶ De ahora en adelante señalaremos los deícticos y los adverbios de lugar en cursiva, para subrayar su importancia para la construcción del decorado verbal.

¹⁷ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 182-207.

¹⁸ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 327.

¹⁹ En el texto la residencia de Atalante es llamada *fortaleza* en dos ocasiones (en la acotación vv. 294/295 y en el v. 379; se habla de *castillo* en los vv. 123, 320, 417, 449, 157 y en la acotación vv. 456/7).

²⁰ Supongo que si había un decorado se trataría de un lienzo, ya que en el quinto cuadro el castillo desaparece mágicamente y a la vista del público. Claro está que la desaparición podía «realizarse» también únicamente a través del diálogo. Para el uso de los lienzos pintados en los corrales de comedias, véase RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 211.

²¹ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 192. Sobre el uso del *monte*, véase también John VAREY, «Sale en lo alto de un monte: un problema escenográfico», en *Hacia Calderón. Octavo coloquio anglogermánico*, ed. de Hans Flasche, Stuttgart, Franz Steiner, 1988, pp. 162-272; y John J. ALLEN, «Estado presente de los estudios de la escenografía en los corrales de

decorados, se posicionaba en el tablado antes del principio de la obra.

El gran problema que presentan los montes al investigador moderno no es tanto averiguar cómo eran y dónde estaban situados en los escenarios de los teatros comerciales áureos, sino explicar cómo podían actores y público ignorar su presencia durante los cuadros que se suponía tenía lugar en un espacio interior.²²

En el caso de la *Comedia de las aventuras de Rugero* el problema es relativo, puesto que todo el primer acto se desarrolla en un espacio exterior, en el que la presencia de un monte y, encima de él, de un castillo, claramente no interfiere con una ambientación rústica. Es más: analizando la comedia parece como si el anónimo ingenio que escribió la obra quisiera explotar esta circunstancia: a menudo los personajes en escena, cuyo objetivo común es llegar al castillo, se refieren a la residencia encantada de Atalante, que si en la ilusión dramática está todavía lejos de ellos, en la realidad escénica, sobre todo en el caso en que estuviera representado por un lienzo, es bien visible al público. Por ejemplo, cuando Pinabelo cuenta a Bradamante que el mago Atalante ha raptado a su amada y la ha llevado a su castillo hacia el cual se está encaminando, lo describe como «una Roca / por extremo recia y fuerte» (vv. 33-34), o cuando Brunelo dice:

Del camino voy cansado,
si estoy cerca del lugar
que vengo agora a buscar.
De Atalante es encantado,
apenas puedo dar paso (vv. 277-281).

De esta manera el castillo se convierte en el centro ideal y simbólico de la primera jornada, porque hacia él tienden todos los protagonistas de la acción dramática.²³ Aparte del *castillo* y del *monte*, en la primera jornada se habla también de una *torre* (v. 309, y acotación vv. 464/465: «*De un monte qu'estará hecho donde estará la torre dirán*»), de la que descienden Rugero y Gradaso en el quinto cuadro. Si el castillo desaparece, la torre se queda en el escenario. ¿Se utilizaría otro lienzo pintado, posicionado a lo mejor en otro nicho del primer corredor, ya que los personajes bajan

comedias», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. de Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989, pp. 13-23. Muy interesante es el artículo de Patricia KENWORTHY, «Lope de Vega's drawing of the *monte* stage set», en *Bulletin of the Comediantes*, 52, n. 2, 2002, pp. 271-285, en la que se comenta un dibujo del monte presente en el manuscrito de *El cardenal de Belén*, fechado en Madrid el 27 agosto 1610.

²² RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 196.

²³ Se cumpliría así también el tercer requisito indicado por Ruano para considerar altamente probable el uso efectivo de un decorado. Con respecto a esto, véase la nota 11.

utilizando la rampa de monte, que llegaba hasta el primer corredor?²⁴

Como ya decía antes, no hay acotaciones al comienzo de la primera jornada. Sabemos del poema italiano que el personaje de Bradamante, en desesperada búsqueda de su amado Rugero, se caracteriza por ser una mujer guerrera, y, por lo tanto, la actriz que hace de Bradamante entraría en escena vestida de caballero, como confirma el hecho de que Pinabelo le llame «Señor» (v. 17). De hecho, en el poema Pinabelo descubre la verdadera identidad de Bradamante sólo después de la llegada de un mensajero que pide ayuda a la doncella.²⁵

Llegamos así a la primera acotación explícita del manuscrito, en la que se lee: «*Llegan adonde ha de estar abierto un hoyo y junto a él un ramo de donde Bradamante se ha de asir, y, cayendo en él, dirán*» (vv. 148/149). Esta acotación múltiple contiene muchas informaciones, algunas relativas al montaje, cuyo «destinatario» es el autor de comedias (la presencia en el tablado de un *hoyo* y de un *ramo*), otras relativas al movimiento y a los gestos que los actores deben hacer en el espacio escénico. Los dos actores, entonces, después de haberse movido por el tablado durante 148 versos que funcionan como prólogo a toda la historia (en ellos Pinabelo refiere a Bradamante que Rugero está encerrado en el castillo del mago Atalante, hacia el que Bradamante decide seguir a Pinabelo para liberar a su amado), se acercan a un *hoyo*: probablemente se trate de un escotillón abierto en el tablado, que se utilizaba a menudo para colocar las tramoyas.²⁶ Sin embargo, en este caso no son necesarios «efectos especiales», puesto que la actriz que hacía de Bradamante se limitaría a bajar en el hueco utilizando las escaleras del escotillón y gritando: «¡Socórrome, caballero! / ¡Ay, ay! ¡Dame tu ayuda!» (vv. 149-150). Antes de empezar a bajar, la actriz tenía que coger el *ramo* colocado cerca del escotillón —probablemente una de las ramas que se

²⁴ De hecho, era costumbre utilizar un lienzo para representar la torre, generalmente posicionado en el segundo corredor: RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, pp. 215-217.

²⁵ En mi anterior trabajo hablaba de éste como de un punto poco claro, ya que no se entiende bien cómo, en la comedia, Pinabelo pueda reconocer a Bradamante sin la escena del mensajero. Ahora bien, creo que Pinabelo reconoce a Bradamante al escucharla mientras ella, en un aparte (no señalado, como no lo es ninguno en el manuscrito), habla de Rugero (vv. 99-116) y se nombra a sí misma (v. 113). Por consiguiente, pienso que Pinabelo pronuncia los sucesivos vv. 131-132 («Pues de mí seréis guiada / adonde ganéis gran fama») no en voz alta, hablando a la doncella, sino en otro aparte, en el que no hace sino ironizar consigo mismo sobre la suerte nada afortunada que espera de allí a poco a Bradamante, es decir caer en la cueva, víctima de su venganza por pertenecer ella a la dinastía de Chiamonte, enemiga de la suya, la de Maganza (vv. 136, 151-156). La ausencia total de la indicación de los apartes y de muchas atribuciones de los parlamentos complica a menudo la interpretación del desarrollo de la acción, como en este caso. Probablemente esto no pasaría a los autores de comedias y actores destinatarios del manuscrito, perfectamente dueños de las convenciones teatrales vigentes en el teatro del Siglo de Oro.

²⁶ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, pp. 237-244.

utilizaban para el decorado rústico—: el poeta, a través de la indicación explícita de este gesto, da más verosimilitud a la acción, puesto que el gesto del actor servía para crear en el espectador la impresión de que Bradamante estuviera cayendo de repente y de que intentara frenar la caída agarrándose a lo que tenía más cerca.

Salida de escena Bradamante, Pinabelo, solo, pronuncia un monólogo de 18 versos (sólo en el vv. 168/169 leemos la acotación kinésica «*Vase*» seguida por una raya que indica el final del cuadro), que tiene dos funciones: la primera, técnica, es dar a la actriz que interpreta Bradamante el tiempo necesario para subir del foso del teatro, donde acaba de bajar a través del escotillón en la caída simulada, y llegar hasta una de las puertas del vestuario de la que sale en el cuadro siguiente. La segunda función del monólogo es la de definir el lugar donde ha caído Bradamante: «Quédate *abí* sepultada, [...] / que en *ese* lugar do estás, / si no has muerto, morirás» (vv. 153, 158-159). Estas indicaciones, ricas en deícticos, resultan útiles para el cuadro siguiente, el segundo de la jornada (vv. 169-276), que se abre con una acotación: «*Salen Bradamante y Melisa como encantadora: cabello suelto y corto el vestido*» (vv. 168/169). Apareciendo así vestida, probablemente el espectador identificaría en seguida en el personaje de Melisa «una encantadora», como dice la didascalía, y además muy sensual. Pero ¿dónde transcurre este segundo cuadro? En el poema italiano, Bradamante cae en una cueva, en la que se halla el sepulcro de Merlín, cuyo espíritu aparece evocado por la maga Melisa. En la comedia las únicas indicaciones escénicas relativas a la ambientación del segundo cuadro son aquellas presentes en las palabras de Pinabelo antes citadas (vv. 153, 158-159), en las que se hace referencia al hecho de que Bradamante está «sepultada» y, por lo tanto, está debajo del suelo. Creo que el encuentro entre Melisa y Bradamante tiene lugar en la misma ambientación rústica del primer cuadro, pero el espectador, gracias al decorado verbal (nótese el uso del adverbio *abí* y del deíctico *ese*), imaginaría que inicialmente Bradamante y Melisa están en una cueva subterránea (donde ocurre la aparición de Merlín) de la que salen al final de la escena, puesto que Melisa, poco antes de irse, dice: «Me cumple seguir *este* camino» (v. 255).

Muy interesante, desde el punto de vista espectacular, es la aparición del «espíritu de Merlín» (como se le llama en el *dramatis personae*), evocado por Melisa:

Este sepulcro preciado,
que *aquesta* piedra lo cierra,
dentro encubre y encierra
el espíritu nombrado. (vv. 181-188)

Aunque no haya indicaciones específicas en el manuscrito, podemos razonablemente imaginar que Merlín aparezca en el espacio de las apariencias, como a menudo solía hacerse con los acontecimientos sobrenaturales: el actor que interpre-

taba «el espíritu de Merlín» se colocaría en uno de los nichos de la planta baja del vestuario, probablemente el central, cerrado por una cortina (que representaría la piedra que cierra el sepulcro), que Melisa correría al pronunciar sus versos. De esta manera el espíritu de Merlín literalmente *aparece* al público, con un efecto muy sorprendente, después que las palabras de Melisa han convertido el objeto (el paño de la cortina) en símbolo (la piedra que cierra el sepulcro). La distancia entre las dos dimensiones, la natural y la sobrenatural, es acrecida por el paso del tono coloquial de las redondillas de Bradamante y Melisa a la solemnidad de las octavas del vaticinio de Merlín; a nivel textual no hay acotaciones que indiquen la entrada y la salida del actor. Después de haber pronunciado el vaticinio sobre el futuro de Bradamante, Melisa cerraría la cortina y el espíritu de Merlín desaparecería de la vista de los espectadores, dejando nuevamente solas a las dos mujeres. También Melisa (en seis octavas) predice a Bradamante sus bodas con Rugero y le sugiere cómo liberar a su amado quitando a Brunelo el anillo mágico que anula los encantos del mago Atalante. Salen de escena Melisa (acotación vv. 270/271, «*Vase Marfisa*», error por Melisa), y luego Bradamante (acotación vv. 276/277, «*Vase*»), y se cierra así el segundo cuadro. El actor que interpreta el espíritu de Merlín queda en su sitio, porque, como veremos, volverá a aparecerse a Brunelo en el cuadro siguiente, el tercero de la jornada (vv. 272-292, muy breve, probablemente a causa de un corte en el texto), que se abre con la entrada de Brunelo en el escenario y que se desarrolla en la misma ambientación del primer cuadro, puesto que él también está de camino, en busca del castillo de Atalante («Del camino voy cansado...», vv. 277-281, ya citados). En estas circunstancias, también a Brunelo se le aparece el espíritu de Merlín, que le anuncia que contribuirá a liberar a Rugero. Muy probablemente también esta aparición se haría como la del cuadro anterior, con el actor que, corriendo una cortina, aparece de repente en uno de los nichos del vestuario. Brunelo decide proseguir su camino hacia el castillo y sale de escena.

La acotación sucesiva, «*Encima de la fortaleza aparece Atalante*» (vv. 292/293), señala que la acción del cuarto cuadro (vv. 293-313) se desplaza al primer corredor, donde, como hemos visto, estaría colocada la «fortaleza» (o castillo) de Atalante, encima de un monte representado por la rampa escalonada colocada lateralmente en el tablado. Atalante habla desde lo alto, y empieza diciendo: «Siento que a batalla tocan» (v. 293). A través de la acotación implícita, la primera de muchas en este parlamento, sabemos que dentro del vestuario alguien, quizás los mozos de escena, tenía que hacer ruido de batalla. Atalante luego se refiere a su caballo —quizás ya en escena— y a su escudo y dice: «Quiero aprestar mi caballo / y mi refulgente escudo [...] / Yo me apresto a descender / y en mi caballo ligero / en bajando subir quiero, / que gente siento venir» (vv. 297-298, 301-304). Esta acotación implícita, además de indicar al director la necesidad de efectos sonoros, describe el movimiento del

actor, que empieza a bajar del corredor al tablado, «este fértil llano» (v. 305), como confirma también la acotación siguiente: «Bajará con la industria que se dará» (vv. 304/305). ¿A qué se refiere la palabra *industria*? En el *Diccionario de Autoridades* leemos que significaba también «maña ù artificio». Podemos presumir que lo ideal para el autor de esta acotación sería que Atalante bajara «volando» y no por la rampa, siendo un mago, y que por esto sería necesaria la presencia de una tramoya. Por otro lado, no aparecen en las palabras del personaje elementos que se refieran a un posible vuelo para llegar al tablado, así que, faltando otros medios, el actor podía limitarse también a utilizar la rampa del monte.

En su primer parlamento, Atalante habla también de su «caballo ligero» (v. 303), el Hipogrifo del título de la comedia. En este punto del texto no hay ninguna acotación explícita relativa a la entrada en escena de un caballo; sin embargo, considerando las referencias verbales, es probable que un actor (que haría de escudero) trajera en escena el caballo coincidiendo con la bajada de Atalante. De hecho, poco después, Atalante se dirige a este personaje diciendo: «Súbete a la torre y guarda / la puerta de *aquesta roca*» (vv. 309-310). Es más: la presencia de otro personaje en escena es confirmada por la acotación que cierra el cuarto cuadro: «*Vase por una parte el que tendrá el caballo, y por otra se va Atalante en el caballo, y sale Bradamante*» (vv. 332/333), es decir, que Atalante sale de escena con el caballo por una de las puertas del vestuario o por la puerta de la calle²⁷ mientras que por la otra puerta del vestuario sale el que le había traído el animal. El uso de las dos puertas sirve para indicar que los dos personajes se dirigen hacia lugares distintos: Atalante hacia el lugar de donde viene el ruido de batalla y el escudero hacia la torre.²⁸

¿Aparecía realmente en escena un caballo? Creo que el poeta, en su puesta en escena ideal, había pensado en un caballo de carne y hueso, puesto que por lo menos inicialmente parece tener en cuenta los tiempos necesarios para su entrada y salida de escena. Surge aquí la cuestión de la presencia de animales vivos en el escenario, a la que Ruano dedica un capítulo entero. Entre las citas reproducidas por el estudioso, señalo dos que se refieren a los años iniciales de los teatros comerciales: Agustín de Rojas, en su *Viaje entretenido* de 1603, afirma que «sacábanse ya caballos /

²⁷ La salida por la puerta del vestuario es posible sólo si el caballo no es real, sino de madera. Véase más adelante.

²⁸ En el manuscrito aparece la acotación: «*Saldrá Roldán*» a la derecha de los versos pronunciados por Atalante: «Qu'el que a guerra me provoca / no me parece que tarda» (vv. 311-312). No hay ningún Roldán en la primera jornada, y tampoco aparece en el *dramatis personae*. Supongo que aquí hay un corte en el texto, como confirmaría la brevedad del cuadro; los ruidos de batalla a los que se refiere Atalante serían efectivamente provocados por Roldán, a lo mejor protagonista de una escena aquí no presente, aunque en el *Orlando furioso* Atalante se enfrenta con Gradaso y no con Roldán antes de luchar con Bradamante.

a los teatros, grandeza / nunca vista hasta este tiempo», mientras que Shergold, en su *History of Spanish Stage*, habla de la aparición de un caballo por el patio en la *Comedia del rey don Sancho*, representada en uno de los primeros corrales sevillanos en el siglo XVI. Concluye Ruano que «no hay duda, pues, de que en ocasiones se utilizaban caballos vivos, los cuales eran introducidos desde la calle al patio». Precisa luego que los caballos «entraban al patio, caracoleaban, torneaban o daban vuelta por él y volvían a salir por donde habían entrado». ²⁹ De hecho, es lo que podría pasar aquí: un actor entra trayendo el caballo, pasa las riendas al actor que hace de Atalante y los dos personajes salen de escena: Atalante con el caballo saldría por la puerta de la calle, como se hacía en estos casos, y no por una de las puertas del vestuario como he dicho antes, ya que no era imaginable que un animal tan grande pasara por el tablado (aunque hay casos en los que el caballo anda por el tablado). Por otro lado, Ruano habla también del uso de caballitos de madera, una válida y sencilla alternativa al uso de animales vivos en escena. ³⁰ De todos modos, a la salida de Atalante sigue un monólogo de Bradamante, que se queda sola en el escenario durante el tiempo necesario para pronunciar veinte versos (es el comienzo del quinto y último cuadro, el más largo de la jornada, ya que ocupa los vv. 313-578) en los que, habiendo llegado «cerca de la roca» (v. 313), cuenta cómo ha quitado el anillo a Brunelo. En el caso en que se utilizara un caballo vivo, el tiempo del monólogo serviría para que el actor que interpretaba a Atalante pudiese volver de la puerta de la calle, de donde había salido con el caballo, al tablado. A mitad de su relato, Bradamante se interrumpe y dice: «Al cosario venir siento / volando con ligereza» (vv. 325-326). Bradamante se refiere al vuelo del caballo Hipogrifo, que, según leemos en la acotación, vuelve a aparecer traído por Atalante: «Sale Atalante en el caballo con un escudo cubierto con un tafetán y en él un espejo» (vv. 333/334). Atalante sale armado de su escudo mágico (cubierto con un paño porque su luz deslumbra a quien lo mira), de una espada (lo sabemos de sus palabras: «no temas *esta* espada», dice a Bradamante, v. 338) y de una cadena (véase la acotación al v. 440); sin embargo, la presencia en escena de un caballo verdadero resultaría esta vez bastante problemática. De hecho, después de esta acotación se vuelve a nombrar su presencia sólo en el v. 427, es decir, casi cien versos después, y luego en el v. 461, en el que Brada-

²⁹ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, pp. 271 y 273.

³⁰ Ruano (*La puesta en escena...*, pp. 275-276) se muestra escéptico ante el posible uso de un *palenque* para la subida de los animales al tablado, del que habla Shergold, en su *History of Spanish Stage*, donde cita, entre otras comedias, *La hermosa Ester* de Lope de Vega. También John J. Allen piensa que «hay muchas muestras del uso del patio en los corrales de Madrid para entradas y salidas del escenario utilizando el *palenque*, una especie de rampa, sobre todo a caballo, que remontan hasta 1583», y habla de *Los hechos de Garvilaso* de Lope de Vega («Estado presente...», p. 15).

mante dice: «Mas *acá* quedó el caballo». Me parece difícil imaginar que un caballo vivo pudiera quedarse quieto a los pies del tablado durante tanto tiempo: puesto que la mención del caballo no implica necesariamente su presencia material sobre el tablado, se puede suponer que el actor se refiere a él sólo a través del diálogo. De hecho, el Hipogrifo vuelve a jugar un papel en la acción sólo al final de la jornada, cuando, como veremos, rapta a Rugero, llevándolo nuevamente lejos de Bradamante.

Atalante se enfrenta con el «caballero malandante» (v. 333), es decir Bradamante vestida de hombre. Después de la primera escaramuza, el mago decide descubrir el escudo encantado que trae consigo, como indica la acotación implícita: «De rendir *este* cobarde / no quiero aguardar más tarde, / mas descubrir el escudo» (vv. 353-356). Bradamante, aun estando protegida por el anillo de Brunelo, finge quedarse deslumbrada por la luz emanada por el escudo y cae en el suelo, como prescribe la acotación: «*Ha de estar caída en tierra*» (vv. 360/361). De las palabras de Atalante («Levántate del suelo», v. 365), sabemos que entonces éste se acerca a Bradamante, que aprovecha la ocasión favorable para capturarlo: «¡Ah traidor! ¡No te me irás, / ni por pies te escaparás! / Que está[s] preso en el anzuelo, / y con *esta* fuerte espada / tomaré de ti venganza» (vv. 366-370). Como se puede ver, no hay acotaciones explícitas que describan los movimientos y las acciones de los actores en el tablado; sin embargo, las muchas acotaciones implícitas permiten reconstruir lo que está pasando en escena.

Después de un largo parlamento en octavas en el que Atalante explica a Bradamante las razones por las que «en *aquesta* aspereza / pusiste *esta* fortaleza» (vv. 378-378), o sea para evitar que Rugero se fuera a Francia, Bradamante decide atar al encantador para que no huya, utilizando una cadena que éste lleva encima: «Mas antes irás ligado / con *aquesta* tu cadena», como confirma la acotación: «*Mamiátalo con la cadena que traerá revuelta al cuerpo*» (vv. 440/441). Bradamante está finalmente cerca de su objetivo, su amado Rugero, y pide al mago que le enseñe «la subida / *deste* soberbio edifi[ci]o» (vv. 445-446); éste le contesta: «Señor, por *aquí* al castillo / está la subida cierta» (vv. 449-450), por lo que podemos imaginar que le está enseñando la rampa escalonada del monte (la *subida*) y que los dos empiezan a subir. Sin embargo, de repente Atalante, acercándose a la puerta del castillo, coge un ladrillo (lo deducimos de las palabras de Bradamante: «¿Pues para qué de la puerta / tomaste *aqueste* ladrillo?», vv. 451-452, se trataría de un ladrillo colocado cerca del lienzo del castillo) y huye (acotación vv. 453/454) mientras «*desaparece el castillo*» (acotación vv. 456/457). ¿Cómo podía realizarse todo esto en el escenario? Como ya hemos dicho, se puede pensar que el castillo estaría representado por un lienzo pintado y colgado que cerraba una de las puertas del primer corredor, como se hacía muy a menudo en los corrales. Para conseguir el efecto de la desaparición bastaría que alguien reco-

giera el paño, haciendo desaparecer de esta manera también la imagen del castillo. Nótese también el uso abundante de deícticos y adverbios de lugar, como si el poeta quisiera reiterar el valor simbólico de los objetos en escena creando un decorado verbal.

Según la acotación implícita «Mas *acá* se quedó el caballo, / y *allí* se quedó el escudo» (vv. 461-462), quedarían en el tablado el caballo —aunque, como he dicho, quizás no estuviera materialmente allí— y el escudo, los trofeos ganados por Bradamante en el combate contra Atalante. Mientras tanto, «*De un monte qu'estará hecho donde estará la torre*» (vv. 464/465) por fin aparece Rugero junto a Gradaso. Ésta es la última acotación explícita de la primera jornada (a excepción de «*Abráçanse*», vv. 473/474, y las dos «*Vase*» y «*Vanse*», vv. 509/510 y 513/514): de aquí en adelante todas las informaciones relativas a la puesta en escena (ambientación, entradas y salidas de personajes, gestos de los actores) hay que sacarlas de los versos, que por esto abundan en acotaciones implícitas.

Como ya he dicho, creo que la *torre* que se menciona en la acotación podría ser un lienzo colocado en un nicho del primer corredor. Todavía Rugero no ha reconocido a Bradamante, por estar ella vestida de hombre, pero quiere agradecer al misterioso caballero su ayuda: «Espera que ya bajamos» (v. 469). Rugero y Gradaso utilizan la rampa escalonada del monte, simulando la bajada de la torre. Llegado Rugero al tablado, los dos amantes se reconocen al verse cara a cara, lo que explica la inmediata reacción de Bradamante: «¡Ay mi bien, ay alma mía! / ¡O mi amor firme y constante!» (vv. 472-473), mientras la acotación subraya el contenido de los versos: «*Abráçanse*» (vv. 473/474). También Gradaso demuestra su gratitud a Bradamante, arrodillándose a sus pies, según se desprende de sus palabras: «Quiero / besalle humilde los pies» (vv. 490-491), y Bradamante le invita a levantarse «Levantad, señor Gradaso» (v. 492).

El hecho de que de repente aparezcan en escena damas (vv. 496-498) y cautivos (vv. 499-502) sin que ninguna acotación indique su presencia o su entrada en el tablado confirma una vez más el descuido con el que ha sido copiado el texto. De hecho, sólo la presencia en el *dramatis personae* de «dos damas» y «cuatro aprisionados» ayuda en esta circunstancia. Podemos pensar que estos actores aparecerían en el escenario junto a Rugero y Gradaso, después de la desaparición del castillo encantado. Lo único que podemos afirmar con seguridad es que se van inmediatamente después de haber pronunciado pocos versos de agradecimiento (acotaciones vv. 509/510). Bradamante se despide de ellos y de Gradaso, al que abraza según se entiende de la acotación implícita (vv. 503-509): «Recebid señor Gradaso / *aqueste* amigable abrazo» (vv. 508-509).

Los dos amantes se quedan finalmente solos, como confirman las palabras de Bradamante: «A solas agora quiero / qu'el gozo de mi Rugero / en mi cuerpo y mi

alma crezca» (vv. 516-518). Sigue un largo parlamento de Rugero que cuenta a su amada su cautiverio en el castillo de Atalante. Bradamante le contesta: «*Aqueste escudo tomad / y subid en el caballo*» (vv. 553-554). Recordamos que el escudo, y quizás el caballo, se habían quedado en el tablado después de la huida de Atalante («*Mas acá se quedó el caballo / y allí se quedó el escudo*», vv. 461-462). Sin embargo, como he dicho, si el caballo era de carne y hueso podemos pensar que en este punto alguien volvería a acercarlo al tablado. Ahora Bradamante coge el escudo del suelo y ofrece la cabalgadura a Rugero, que de hecho contesta: «*Yo subo con confianza*» (v. 560). Pero el caballo se mueve y aparece inquieto, tanto que Bradamante dice: «*Detenle, señor, la rienda*» (v. 563), y Rugero: «*Detenelle*» (v. 567). De hecho, el Hipogrifo se lleva a Rugero volando, y la pobre Bradamante vuelve a quedarse sola: «*Rugero, ¿dónde te vas? / ¡Rugero, mi bien y gloria! / ¡Espérame, mi Rugero!*» (vv. 570-572). Entre las protestas de su amada Bradamante, sale de escena Rugero con el caballo, vivo (saliendo de la puerta de la calle) o de madera (saliendo por una de las puertas del vestuario): esta escena tan espectacular cierra la primera jornada, en la que el poeta no deja de subrayar el valor visual de su comedia a través de las últimas palabras de Bradamante: «*[...] aunque más te ahuyentas, / te sigo con los [ojos] del alma*» (vv. 577-578). Y con ella también todo el público seguiría a Rugero con sus ojos.

Quiero terminar mi análisis de los elementos textuales y extratextuales relacionados con la puesta en escena en la *Comedia de las aventuras de Rugero* citando, una vez más, las palabras de Ruano:

Nunca podemos estar totalmente seguros de cómo se representaron las comedias en los teatros comerciales del siglo XVII. Pero si no fueron escenificadas de la manera en que son descritas aquí, al menos creo que será razonable concluir que podían haberse representado así.³¹

³¹ RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena...*, p. 30.

EL AGUA EN LA CANCIÓN DE AMOR CATALANA, CASTELLANA, GALLEGO-PORTUGUESA E ITALIANA

ZAIDA VILA CARNEIRO

Universidade de Santiago de Compostela

La Edad Media es un período en el que la canción de amor se halla muy presente en todas las literaturas. En este tipo de canciones se dan cita una serie de elementos y escenarios que se convierten en reales y simbólicos simultáneamente, lo que hace necesaria, como dice Pilar Lorenzo Gradín, «una lectura en dos tiempos». ¹ En la misma línea se inserta Morales Blouin, quien señala que

El conocimiento del símbolo es de importancia fundamental para cualquier estudio de la literatura medieval, pues como declaró hace tiempo Johan Huizinga, «el simbolismo era, por decirlo así, el órgano del pensamiento medieval». El lector o auditor medieval estaba acostumbrado a transponer una idea por otra, lo cual era común. ²

El gusto de los poetas por insertar símbolos de la naturaleza asociados al amor y al erotismo es visible en buena parte de la producción romance de la segunda mitad del siglo XIII, exceptuando las jarchas. El agua es uno de los símbolos básicos en toda mitología y folklore; de hecho, en distintas partes del mundo se han encontrado indicios arqueológicos claros de culto a ríos y fuentes y hay constancia también de la consideración del mar como algo sagrado, lo cual se puede ver en el levantamiento de cruces y capillas en sus cercanías.

La lírica gallego-portuguesa es la que más muestras ofrece de canciones de amor medievales. La tradición manuscrita ha transmitido un corpus de más de quinientos textos. Estas cantigas se cultivaron durante el siglo XIII y hasta 1325, año en que muere Don Dinís y en el que comienza la decadencia de la actividad literaria en esta parte de la Península.

La primera manifestación importante de la lírica amorosa italiana tiene lugar en Sicilia, en la corte de Federico II, quien creó un centro cultural en el que la creación poética se desarrolló favorablemente, respaldada por la seguridad económica y polí-

¹ Pilar LORENZO GRADÍN, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Salamanca, Universidade de Santiago de Compostela, 1990, p.195.

² Eglá MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente. Mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid, Studia Humanitatis, 1981, p. 11.

tica que confería la independencia del reino siciliano. Con la muerte del rey en 1250 llega la decadencia, desplazándose la actividad literaria a la zona de la Toscana. La escuela siciliana se vio muy influida por la lírica occitana, sobre todo en la adaptación del esquema de la *cançó* y de ciertos temas. Debo hacer notar que cuando hago mención a estos textos empleo el término *italiano* por comodidad y para restarle complejidad a la lectura de este estudio.

La palabra *catalán* también la utilizo para mayor claridad, y englobo bajo este término a textos occitanos y de la zona de la Provenza. Esta tradición occitano-catalana es la más pobre en cuanto a canciones de amor.

La lírica medieval en lengua castellana se desarrolla sobre todo en el siglo XV (y también en parte del XVI), sin embargo, y a pesar de la hegemonía de la literatura gallego-portuguesa en la Península, también hay testimonios de la presencia de textos castellanos datados en el siglo XIII.

El agua en todas estas líricas se presenta generalmente como un componente más del *locus amoenus*, dejando entrever, en la mayoría de los casos, una connotación erótica bastante evidente. El *lugar ameno* es un espacio que contiene una serie de elementos que han permanecido invariables a lo largo de los siglos por el uso habitual del que han sido objeto. Ya desde los tiempos del Imperio Romano se presenta como el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Curtius lo define así: «es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo».³ Podemos ver varios ejemplos en los que este espacio actúa como marco claro de la poesía, como en la siguiente canción anónima italiana ambientada a orillas de un río a comienzos de la primavera:

Quando la primavera
apar l'aulente fiore,
guardo inver' la riviera
la matina agli albore;
audo gli rausignuoli
dentro dagli albuscelli
e fan versi novelli
dentro dai lor cagiuoli
perche d'amore han spera.⁴

Jaufré Rudel, trovador del siglo XII, canta a un amor lejano en una de sus canciones:

³ Ernst Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 280.

⁴ G. CONTINI, *Poeti del Duecento* (Tomo I), Verona, Riccardo Ricciardi, 1960, p. 167.

Quan lo rius de la fontana
 s'esclarzis, si cum far sol,
 e par la flors aigentina,
 el rossinholetz el ram
 volf e refranh ez aplan
 son dous cantar et afina,
 dreitz es qu'ieu li mieu refranha.⁵

El yo poético, en medio de un marco idílico, dice que va a modular su canto en cuanto el agua de la fuente se aclare más, la flor del rosal silvestre salga y el ruiseñor afine su cantar.

Tenemos una pieza provenzal del poeta Marcabru que presenta a una muchacha cuyo amigo ha partido para presentarse a la Cruzada de 1146. Apostrofa a Dios recriminándole que se lo llevara, al igual que al rey Luis VII de Francia, organizador de la expedición. El trovador intenta consolarla en medio de un lugar ameno, pero ella sigue firme en su tristeza y no acepta su confort:

A la fontana del vergier
 on l'erb'es vertz josta l gravier,
 a l'ombra d'un fust domesgier
 e de novelh chant costumier,
 trobei sola, ses companhier
 selha que no vol mon solatz.

.....
 Dels huelhs ploret josta la fon
 e del cor sospiret preon:
 «Jhesus» dis elha, «reis del mon,
 per vos mi creis ma grans dolors,
 quar vostra anta mi cofon:
 quar li mellor de tot est mon
 vos van servir, mas a vos platz.

.....
 Quant ieu l'auzi desconortar
 Ves lieis vengui josta l riu clar.
 «Belha», fi m ieu, «per trop plorar
 afolha cara e colors,
 e no vos qual dezesperar,
 que selh qui fai lo bosc fulhai
 vos pot donar de joi assatz».⁶

⁵ F. CARMONA *et alii*, *Lírica románica medieval*, Murcia, Universidad de Murcia, 1986, p. 121.

⁶ Martín de RIQUER, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., Barcelona, Ariel, 1983, p. 263.

Tenemos un paisaje que actúa como punto de encuentro. Se refleja un *locus amoenus* bastante completo: la fuente («fontana»), la hierba verde («l'erb'es vertz»), el motivo de la sombra vegetal («l'ombra d'un fust domegie»).

El poeta gallego-portugués Joham Zorro sitúa en varias de sus composiciones el encuentro de los amantes a orillas de un río:

Pela ribeira do río salido
trebelhei, madre, con meu amigo:
amor ei migo, que non ouvesse;
fiz por amigo que non fezesse!
Pela ribeira do río levado
rebelhei, madre, con meu amado:
amor ei migo que non ouvesse,
fiz por amigo que non fezesse.⁷

Lo mismo hace Gil Vicente:

Por las riberas del río
limones coge la virgo.
Quiérome yr allá
por mirar al ruiseñor
cómo cantavá.⁸

El agua es un componente fundamental del lugar ameno, pero no sólo aparece como ornamento en las canciones de amor, sino que a ella se asocian motivos que presentan un significado erótico obvio, como es el lavado de los cabellos y las camisas, la presencia del ciervo, los baños... En la mayoría de las ocasiones tienen lugar citas amorosas prohibidas en las proximidades de fuentes, ríos... El poeta de la segunda mitad del siglo XII Bernart Martí retrata esto en uno de sus poemas:

Bel m'es lai latz la fontana
erba vertz e chant de rana
com s'obrei
pel sablei
tota nueit fors a l'aurei
e l'rossinhol mou son chant
sotz la fueilla el vergant.
Sotz la flor m'agrada
dous 'amor privada.⁹

⁷ CARMONA, *op. cit.*, p. 377.

⁸ M. FRENK, *Entre folklore y literatura*, México, El Colegio de México, 1984, p. 39.

⁹ RIQUER, *op. cit.*, p. 248.

El agua tiene un poder fertilizante con el que enlazan viejas costumbres paganas que en varias ocasiones fueron censuradas por la Iglesia en la Edad Media. El vínculo de este elemento con la fecundidad se manifiesta en la lírica de los distintos países, así se suele presentar el amor y la unión sexual en las cercanías del agua. Hay una canción de mayo castellana en la que se establecen concomitancias entre la lluvia que fructifica las plantas y el matrimonio que obra de igual modo en las mujeres:

Ya ha venido Mayo,
bienvenido sea,
regando cañadas,
casando doncellas.¹⁰

El viento o aire es otro símbolo de fecundación que puede aparecer vinculado al agua, reforzando un poco más las connotaciones sexuales. Buena muestra de ello da la siguiente poesía anónima castellana:

Levantóse un viento
de la mar salada
y dióme en la cara.
Levantóse un viento
que de la mar salía
y alzóme la falda
de mi camisa.¹¹

En la lírica gallego-portuguesa es especialmente llamativa la presencia de agua revuelta o turbia. En la parte occidental de la Península Ibérica normalmente el agua se ve enturbiada por la presencia del ciervo, animal que presenta también connotaciones sexuales claras (los cuernos del ciervo se han visto desde muy antiguo como un símbolo fálico). La siguiente cantiga de Pero Meogo ilustra esto perfectamente:

-Digades, filha, mia filha velida,
por que tardastes na fontana fría?
Os amores ei.
Digades, filha, mia filha louçana,
por que tardastes na fría fontana?
Os amores ei.
-Tardei, mia madre, na fontana fria:
cervos de monte a augua volvian.

¹⁰ MORALES BLOUIN, *op. cit.*, p. 55.

¹¹ FRENK, *op. cit.*, p. 82.

Os amores ei.
Tardei, mia madre, na fria fontana:
cervos de monte volvian a augua.
Os amores ei.
-Mentir, mia filha, mentir por amado:
nunca vi cervo que volvss' o alto.
Os amores ei.¹²

Se percibe un gran simbolismo erótico de la fuente turbia: ha tenido lugar una escena de amor, la presencia del amigo se sobreentiende.

Otros ejemplos los tenemos en la poesía anónima castellana de los siglos XV-XVI:

(1)
Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.
Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,¹³
.....

(2)
Turbias van las aguas, madre,
turbias van,
mas ellas se aclararán.¹⁴

En la lírica italiana también encontramos algún caso de agua revuelta, como en una poesía tradicional piemontesa en la que se habla del encuentro de un caballero y una mujer que va camino de la fuente al alba. Se topa con que el agua está sucia, por lo que el hombre le sugiere que se siente debajo de un peral esperando a que se aclare:

-O duv' andéi-vo, bela brunota,	sula suleta pèr la ruzà?
-Mì me n'in vad a la fontanela,	duva mai mama la m'a mandà.
Quand a l'è stàita a la fontanela,	ritrova l'acqua l'è antèrbulà.
-Setei-ve sì sü de questa pera,	mentre che l'acqua n'a va sciairi. ¹⁵

Otro motivo erótico con el que se suele asociar el agua es el lavado de cabellos y de ropa. Aprovechar este momento para un encuentro con el amante es un moti-

¹² CARMONA, *op. cit.*, p. 382.

¹³ *Ibid*, p. 432.

¹⁴ *Ibid*, p. 433.

¹⁵ MORALES BLOUIN, *op. cit.*, p.172.

vo muy extendido debido fundamentalmente a su contenido realista. Las mujeres antiguamente (y aún hoy en bastantes lugares) tenían como costumbre el ir temprano a lavar la ropa o a buscar agua al pozo, dando así a sus pretendientes la oportunidad de entablar conversación. Cualquier pretendiente que desee hablar de amores por primera vez con la chica a la que quiere, espera cerca de la fuente, del pozo o del río para ofrecerle su ayuda y así entablar conversación. En el siguiente villancico castellano podemos ver como la muchacha cita para la mañana siguiente al conde, en donde se ofrecerá a él sin contemplaciones:

No me habléis, conde,
 d'amor en la calle;
 cata que os dirá mal
 conde, la mi madre.
 Mañana iré conde,
 a lavar al río;
 allá me tenéis, conde,
 a vuestro servicio.
 Cata que os dirá mal
 conde, la mi madre.
 No me habléis, conde
 d'amor en la calle.¹⁶

El cabello es un conocido símbolo de la virginidad de la doncella medieval. Lavarlo significa exponer la virginidad a la influencia fecundadora del agua y, por tanto, conlleva la pérdida de la condición de virgen: «Por analogía todo acicalamiento del cabello, sea lavándolo, exponiéndolo al viento o peinándolo, demuestra un segundo sentido de preparación para el amor, participación en un encuentro erótico y aceptación de las consecuencias».¹⁷ Tenemos numerosos ejemplos de esto, fundamentalmente en la literatura gallego-portuguesa, aunque también es palpable en alguna composición castellana:

Enas verdes ervas
 vi anda-las cervas,
 meu amigo.
 Enos verdes prados
 vi os cervos bravos,
 meu amigo.
 E con sabor d'elos
 lavei meus cabelos,
 meu amigo.

¹⁶ MORALES BLOUIN, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ *Ibid*, p. 205.

E con sabor d'elas
lavei mias garcetas,
meu amigo.

.....
Des que las lavara,
d'ouro las liara,
meu amigo.
D'ouro los liei
e vos aspereí,
meu amigo.¹⁸

(Pero Meogo)

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte, e paguei-me eu d'elos
e de mi, louçãa.
Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m' eu d'elas
e de mi, louçãa.
A la fonte e paguei-m'e eu d'eles
aló achei, madr' o señor d'eles
e de mi louçãa.
Ante que me eu d'ali partisse
fui pagada do que m'el disse
e de mi, louçãa.¹⁹

(Joam Soarez Coelho)

Los rayos le cuenta al sol
con un peine de marfil
la bella Jacinta, un día
que por mi dicha la vi
en la verde orilla
del Guadalquivir.
La mano obscurece al peine;
mas ¿qué mucho? si el abril
la vio obscurecer los lílios
que blancos suelen salir
en la verde orilla
del Guadalquivir.
Los pájaros la saludan,
porque piensan (y es así),

¹⁸ CARMONA, *op. cit.*, p.373.

¹⁹ LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, p. 206.

que el Sol que sale en Oriente
 vuelve otra vez a salir
 en la verde orilla
 del Guadalquivir.
 Por sólo un cabello el Sol
 de sus rayos diera mil
 solicitando invidioso
 el que se quedaba allí
 en la verde orilla
 del Guadalquivir.²⁰

(Góngora)

En la Edad Media, el vocablo *camisa* también acarrea una carga erótica considerable. Era una prenda considerada íntima, ya que iba en contacto con el cuerpo. Por extensión metonímica, según Lorenzo Gradín, equivalía a la persona que la llevaba puesta, por lo cual el hecho de lavar camisas conllevaba el «prepararse para la relación amorosa, entregar la totalidad de uno».²¹ En la lírica italiana podemos observar una canción en la que la muchacha le revela a su madre el deseo que siente por su amigo, lo que expresa mediante un símil erótico en el que utiliza el término *camisa*:

Matre, tant'ho'l cor azunto,
 la voglia amorosa e conquista,
 ch'er voria lo meu drudo
 visin plu che non è la camisa.
 Cun lui me staria tutt'a nudo
 né mai non voria far devisa:
 eo l'abrazaria en tal guisa
 che'l cor me faria allegrare.²²

Más abundantes son los ejemplos castellanos (anónimos) y gallego-portugueses:

(1)
 Ribericas del río
 de Manzanares,
 tuerce y lava la niña
 y enjuga el aire.²³

²⁰ Luis de GÓNGORA, *Romances*, Antonio Carreño ed., Madrid, Cátedra, 2000.

²¹ LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, p.218.

²² CONTINI, *op. cit.*, p. 771.

²³ CARMONA, *op. cit.*, p. 429.

(2)
A mi puerta nasce una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,
donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?²⁴

(3)
Levantou-se a velida,
levantou-s'alva,
e vai lavar camisas
eno alto.
Vai-las lavar alva.
.....
E vai lavar camisas,
levantou-s'alva,
o vento lh'as desvia
eno alto.
Vai-las lavar alva.
.....
O vento lh'as levava,
levantou-s'alva,
meteu-s'alva em sanha
eno alto.
Vai-las lavar alva.²⁵
(Don Dinis)

Relacionado con el lavado de cabello y ropa están los baños, que aparecen como algo ritual y sexual. Se asocia el baño y el placer que esta limpieza proporciona al cuerpo, con el placer que produce el sexo, de hecho, en la poesía trovadoresca el verbo *se banbar* podía traducirse por *se délecter*. La Iglesia medieval ya había captado este valor simbólico y, consiguientemente, declaró que un cuerpo limpio y bienoliente sólo servía para incitar al contacto sexual, por lo cual las mujeres debían evitar el baño como precaución contra el interés masculino. Existen multitud de composiciones castellanas que recrean esta situación, como la siguiente en la que una joven se lamenta por no tener con que lavarse la cara:

¿Con qué lavaré
la flor de la mi cara?

²⁴ LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, p. 209.

²⁵ CARMONA, *op. cit.*, p. 372.

¿Con qué la lavaré
que vivo mal penada?
Lávanse las casadas
Con agua de limones:
Lávome yo, cuitada,
Con penas y dolores.
¿Con qué la lavaré,
que vivo mal penada?²⁶
(Anónimo)

O estas otras, también anónimas, en las que se palpa igualmente la sensualidad:

(1)
En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.
En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él
lavan la niña y el doncel.²⁷

(2)
Fuérame a bañar
a orillas del río;
allí encontré, madre,
a mi lindo amigo.
Fuérame a bañar
a orillas del claro;
allí encontré, madre,
a mi lindo amado.²⁸

En una de las cantigas de Martín Codax también aparece el motivo del baño, en esta ocasión se invita a las doncellas que tienen amante a participar en los baños de mar:

Quantas sabedes amar amigo
treides comig' a lo mar de Vigo,
e banhar-nos emos nas ondas.
.....
Treides comig' a lo mar levado,
e veeremo-lo meu amado,
e banhar-nos emos nas ondas.²⁹

²⁶ MORALES BLOUIN, *op. cit.*, p. 201.

²⁷ CARMONA, *op. cit.*, p. 430.

²⁸ *Ibid*, p. 429.

De Guilhem de Peiteu, trovador provenzal, se conservan, entre otras, un grupo de composiciones de marcado carácter erótico. En éstas el poeta se dirige a sus *companho* (jóvenes caballeros de su mesnada) a los que relata historias obscenas acaecidas con diversas mujeres. Esto lo podemos ver en el siguiente fragmento de la canción *Farai un vers, pos mi sonelh* en el que se asocia el baño con el deleite:

.....
«Sor» diz N'Agnes a N'Ermessen
«mutz es, que ben es conoissen»
«Sor, del bainh nos apaireillem
e del sojorn.»
Veit jorn ez ancar mais estei
Az aquel torn.³⁰
.....

Dos mujeres casadas (Agnes y Ermessen) se encuentran con el trovador en un camino. Él se dirige a ellas balbuceando de un modo ininteligible para que ellas crean que es mudo y así no pueda divulgar los lujuriosos propósitos de éstas. Las mujeres lo retienen en su casa ocho días en los que practican sexo continuamente.

La traducción que ofrece Riquer de este fragmento deja ver claramente la identificación de baño y complacencia: «“Hermana” dijo Agnes a Ermessen, “se ve perfectamente que es mudo”. “Hermana, preparémonos para el baño y para el goce”. Estuve ocho días y aún más en aquel ambiente».³¹

Por lo que respecta a las composiciones en las que aparece el mar, podemos observar cómo en multitud de ocasiones la naturaleza se subjetiviza y la visión que se nos da es la del yo poético:

Que mirava la mar
la malcasada,
que mirava la mar,
cómo es ancha y larga.³²
(Anónimo)

Se nos muestra como ve la vida que le espera la mal casada, es decir: ancha y larga como el mar.

²⁹ Xosé Ramón PENA, *Literatura galega medieval. II. Antoloxía (lirica e prosa)*, Barcelona, Sotelo Blanco, 1986, p. 147.

³⁰ RIQUER, *op. cit.*, p. 137.

³¹ *Idem.*

³² FRENK, *op. cit.*, p. 65.

También se identifican a veces las penas de amor con las olas del mar, por ser igual de continuas:

Mis penas son como ondas del mar,
qu'unas se vienen y otras se van:
de día y de noche guerra me dan.³³

(Anónimo)

En la tradición gallego-portuguesa y en la occitana-catalana es llamativa la presencia de las olas. El poema *Altas undas*, cuya fecha de composición oscila entre finales del siglo XII y principios del XIII y que se atribuye polémicamente a Raimbaut de Vaqueiras, presenta una asombrosa similitud con dos cantigas de Martín Codax. Las olas van a ser interpeladas por la muchacha en estas tres composiciones, su amigo ha partido y sólo ellas le pueden dar noticias de él:

Altas undas que venez suz la mar
Que fay lo vent çay e lay demenar,
De mun amic sabez novas comtar,
Qui lay passet? No lo vei retornar!
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora m dona joi et ad hora dolor!
Oy aura dulza, qui vens dever lai
Un mun amic dorm e sejoyn'e jai,
Del dolz aleyn un beure m'aporta y!
La bocha obre, per gran decir qu'en ai.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora m dona joi et ad hora dolor!
Mal amar fai vassal d'estran pais,
Car en plor tornan e sos jocs e sos ris.
Ja nun cudey mun amic me trays,
Qu'eu li doney ço que d'amor me quis.
Et oy Deu, d'amor!
Ad hora m dona joi et ad hora dolor!³⁴

(¿Raimbaut de Vaqueiras?)

Ondas do mar de Vigo
Se vistes meu amigo!
E ai Deus, se verrá cedo!
Ondas do mar levado,
Se vistes meu amado!

³³ LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, p. 202.

³⁴ CARMONA, *op. cit.*, p. 64.

E ai Deus, se verrá cedo!
Se vistes meu amigo,
O por que eu sospirol
E ai Deus, se verrá cedo!
Se vistes meu amado
Por que ei gran cuidado!
E ai Deus, se verrá cedo!³⁵

(Codax)

Ai ondas que eu vin veer,
Se me saberedes dizer
Por que tarda meu amigo
Sen mi!
Ai ondas que eu vin mirar
Se me saberedes contar
Por que tarda meu amigo
Sen mi!³⁶

(Codax)

La invocación de la naturaleza es un tópico poético que originariamente tenía un sentido religioso:

El Ayante de Sófocles se dirige al mar, a sus grutas, a sus playas, y también a la luz, al suelo de la patria y a sus fuentes y ríos; pero no los invoca como en oración, sino para despedirse de ellos. Los héroes de Sófocles no invocan ya a las fuerzas y cosas de la naturaleza como divinidades; estas fuerzas son, en su teatro, seres humanizados, que participan ya de los sentimientos humanos. A partir de ese momento, los elementos estarán a disposición del poeta, le ayudarán a dar mayor énfasis patético a una lamentación fúnebre.³⁷

Esto que dice Curtius es perfectamente aplicable a las composiciones anteriores: las olas están a disposición de la joven, ella las hace sus interlocutoras, dando mayor énfasis a la composición.

El mar frecuentemente es identificado con la separación, como en la siguiente composición de Mendiño:

Sedíam-eu na ermida de San Simón
E cercáronmi as ondas, que grandes son:
Eu atendend'o meu amigo!

³⁵ PENA, *op. cit.*, p. 141.

³⁶ *Idem.*

³⁷ CURTIUS, *op. cit.*, p. 139.

Eu atendend'o meu amigo!
 Estando na ermida ant'o altar,
 E cercáronmi as ondas grandes do mar:
 Eu atendend'o meu amigo!
 Eu atendend'o meu amigo!

.....
 Non ei barqueiro, nen sei remar
 Morrerei fremosa no alto mar:
Eu atendend'o meu amigo!
 Eu atendend'o meu amigo!³⁸

(Mendiño)

Esta cantiga de amigo es un lamento por la ausencia del amado. Las olas parecen simbolizar la desesperación y la desazón producidas por la ausencia del amigo que no acude al encuentro que debería tener lugar en la ermita. El mar es el esperar sin resultado, es la separación.

Los barcos también suelen identificarse con la separación, así, cuando estas embarcaciones no aparecen en el horizonte, la joven se lamenta por el alejamiento:

Por la mar abajo
 Iban mis ojos,
 Quiérome ir con ellos
 No vayan solos.³⁹

(Anónimo)

Già mai non mi conforto
 Ne mi voglio rallegrare;
 Le navi son giute a porto
 E or vogliono collare.
 Vassene lo più gente
 In terra d'oltra mare
 Ed io, lassa dolente,
 Como degio fare?⁴⁰

(Rinaldo d'Acquino)

Así pues, y recapitulando lo dicho hasta ahora, podemos señalar a modo de conclusión que la mujer al lado de una fuente, pozo, río, mar... ha sido objeto arquetípico del apetito masculino en todas las civilizaciones, por lo que ha sido

³⁸ CARMONA, *op. cit.*, p. 380.

³⁹ *Ibid*, p. 431.

⁴⁰ LORENZO GRADÍN, *op. cit.*, p. 199.

también un tema que ha recibido un gran tratamiento en las distintas literaturas. De las literaturas que he tratado en este breve estudio, la que más riqueza posee respecto al tema que nos ocupa es la gallego-portuguesa, en ella se hallan todos los motivos asociados al agua que hemos visto: el *locus amoenus*, el agua turbia, el lavado de cabellos y ropa, los baños de amor... Las líricas catalana, castellana e italiana también los insertan en sus composiciones, aunque cuentan con menor número de testimonios. Son motivos que confirman que la lírica tradicional está saturada de símbolos y rituales que poseen una cierta universalidad y que postulan un origen folklórico común.

