

DIÁLOGOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS

Actas del VI Congreso Internacional de
ALEPH - Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica
Celebrado en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
entre el 27 y el 30 de abril de 2009

Comité Editorial

Ângela Fernandes
Fátima Fernandes da Silva
José Pedro Sousa
Isabel Araújo Branco
Isabel Dâmaso Santos
Margarida Borges
Rita Bueno Maia
Sara Rodrigues de Sousa

Edición

ALEPH – Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica

&

Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

LISBOA

2010

DIÁLOGOS IBÉRICOS E IBEROAMERICANOS

© De los autores, 2010

ESPAÑA

ISBN: 978-84-96915-76-3

Dep. Legal: VG 73-2010

PORTUGAL

ISBN : 978-989-96677-0-9

Dep. Legal: 307728/10

Índice

Prefacio	7
Ponencias Plenarias	
ABREU, Maria Fernanda de, <i>Con fuerza y maña remando: cruzan fronteras los pícaros</i>	12
ALVAR, Carlos, <i>Portugal y España: encuentros y desencuentros literarios en la Edad Media</i>	35
Mesas-Redondas	
ANASTÁCIO, Vanda, <i>Portugal y Cataluña en la guerra de papel y tinta</i>	62
ARAÚJO, Teresa, <i>El romancero en el teatro peninsular de los siglos XVI y XVII: su presencia en la dramaturgia portuguesa</i>	67
CAMÕES, José, <i>Del diálogo al combate lingüístico en el teatro del Portugal de la Restauração</i>	72
MAGALHÃES, Gabriel, <i>Memoria de la amnesia ibérica</i>	79
NUÑEZ SABARÍS, Xaquín, <i>Eça de Queirós en Valle-Inclán</i>	87
SÁEZ DELGADO, Antonio, <i>Nota sobre la recepción de Fernando Pessoa en España</i>	97
Sesión de Socios Protectores	
ENCABO FERNÁNDEZ, Enrique, <i>Mosaico de Cuba: impresiones a propósito de una guerra</i> ..	101
MARTÍN EZPELETA, Antonio, <i>Hispanistas en América. El papel de Amado Alonso</i>	113
MORÓN ESPINOSA, Antonio César, <i>Comparatismo y memoria. Una respuesta a la consideración de la literatura en el mundo postmoderno</i>	132
Sesiones Paralelas	
ACEDO ALONSO, Noemí, <i>En lugar de las revelaciones: la escritura de Luisa Valenzuela y la lectura crítica (?) de 1976 a 1983</i>	145
ANGULO MANSO, Mireya, <i>Influencia de Bécquer en la obra de López Portillo y Rojas: conexiones de la leyenda romántica</i>	155
BOADAS CABARROCAS, Sònia, <i>Los Héroes de Josep Romaguera: Saavedra Fajardo y Gracían en el Atheneo de Grandesa</i>	171
BORGES, Margarida, <i>Literaturas imaginadas: representaciones del “boom” literario hispanoamericano en “Suplemento Literário” del Diário de Lisboa (años 60 – años 70)</i> .	185
BRANCO, Isabel Araújo, <i>A Viagem do Elefante, de José Saramago, y El arpa y la sombra, de Alejo Carpentier: diálogos, viajes, ‘real maravilloso’ y ‘real sobrenatural’</i>	195
CABALLERO ALÍAS, Pilar, <i>El espacio del surrealismo: prolegómenos a un estudio de la representación espacial en el surrealismo tinerfeño y mexicano</i>	209
CABELLO GARCÍA, Ana, <i>Erotismos de las dos orillas: ganadoras del Premio La Sonrisa Vertical</i>	223

CALAFELL SALA, Núria, <i>Figuras de papel: la recepción de la obra de Alejandra Pizarnik en el discurso crítico peninsular</i>	239
CALDERÓN PUERTA, Aránzazu, <i>José María Merino y Bernardo Atxaga: la metamorfosis de la identidad en los relatos en la Península Ibérica hoy</i>	250
CALVO FERNÁNDEZ, Rocío, <i>La madre España de Vallejo en España, aparta de mí ese cáliz</i> . 261	
CANTALAPIEDRA DELGADO, Sofía, <i>Josep Yxart: diálogos ibéricos entre la crítica teatral madrileña y la catalana</i>	273
CARRASCO ARROYO, Noemi, <i>Literariamente lisboetas. El viaje como diálogo</i>	286
CARRERA GARRIDO, Miguel, <i>Juan Benet frente al “Boom”:</i> discrepancias y afinidades	294
CEBRIÁN LÓPEZ, Delicia, <i>En las orillas de la lengua, L’Écriture Blanche: una “experiencia abisal” entre Roberto Juarroz y José Ángel Valente</i>	309
CHÁVEZ, Félix Ernesto, <i>Las poetas románticas cubanas y la construcción de la identidad nacional. La polémica sobre la Avellaneda</i>	323
CONLON, David, <i>Cuerpo, espacio y patria en Gelman y Zurita</i>	333
CORNEJO IBARES, María Paz, <i>Las largas vacaciones de Oliveira Salazar de Manuel Martínez Mediero: diálogos entre dictaduras</i>	343
CUENCA-GODBERT, Marta, <i>La mezcla de lenguas como motivo literario en los prosímetros del Siglo de Oro</i>	357
DE SARLO, Giulia, <i>La poesía de Jorge Eduardo Eielson: tradición e innovación entre dos continentes</i>	371
FOUTO, Catarina Barceló, <i>Los poetas áulicos y el matrimonio de D. María y Alejandro Farnese (1565): las relaciones entre Portugal y España en el período de la regencia</i>	385
FUERTES TRIGAL, Siridia, <i>La antología McOndo y el Manifiesto del Crack: tendencias disidentes con el realismo mágico</i>	398
GARCÍA VICENS, Daniel, <i>Las perspectivas históricas y literarias de Francisco Manuel de Melo y Virgilio Malvezzi: el conflicto del canal de Inglaterra</i>	410
GIMENO UGALDE, Esther, <i>Bilingüismo y contacto de lenguas en Sévigné de Marta Balletbò-Coll</i>	424
GUTTON, Isabelle, <i>Aquel sabor brasileño... Viva el pueblo brasileño y La guerra del Fin del Mundo, o la percepción de Brasil a través del español literario</i>	434
GUZMÁN SIMÓN, Fernando, <i>Traducciones y tradiciones: polifonía e intertextualidad en las revistas literarias andaluzas de las décadas de los setenta y ochenta</i>	446
HERNÁNDEZ GASSÓ, Héctor, <i>Los reyes católicos y el Descubrimiento: juristas y letrados frente al Nuevo Mundo</i>	463
HUERTAS MORALES, Antonio, <i>¿1492?: versiones del Descubrimiento en la narrativa histórica española actual y la novela hispanoamericana contemporánea</i>	476
HUESO FIBLA, Silvia, <i>Los chicos son guerreros en Villena y Lemebel</i>	492

JASTRZEBSKA, Adriana Sara, <i>Estrategias de distanciamiento en narradores picarescos y sicarescos</i>	505
JORNET SOMOZA, Albert, <i>Canon y plurilingüismo en el sistema literario del Barroco peninsular</i>	515
JOVANOVIC, Zeljko, <i>El cuento folklórico de las palabras heladas en la Romania</i>	527
KOBYLECKA, Ewa, <i>Jorge Luis Borges y Roberto Arlt: poéticas en diálogo</i>	545
KOSZARSKA, Maja, <i>Las relaciones intertextuales intra y extra-ibéricas en la cuentística de Emilia Pardo Bazán</i>	554
LÓPEZ LÓPEZ, Rafael, <i>Humanización del mito de Ulises a través de la parodia: de Álvaro Cunqueiro a Roberto Bolaño</i>	567
MÁRQUEZ FERNÁNDEZ, Gemma, <i>Andalucía, jardín abandonado: de la mirada catalana al regeneracionismo español</i>	578
MARTÍNEZ-GÁLVEZ, Cristina, <i>Diálogo entre España y los sefardíes de Iberoamérica a comienzos del siglo XX: corresponsales americanos de Ángel Pulido</i>	591
MARTÍNEZ GARCÍA, Miguel Ángel, <i>Cuadernos para la enfermedad: de Susan Sontag a Gabriela Liffschitz</i>	602
MARTÍNEZ NAVARRO, María del Rosario, <i>La literatura antiáulica en la España medieval y prerrenacentista</i>	616
MARTÍNEZ SIMÓN, José María, <i>Del modernismo a lo moderno: hibridación y políticas culturales</i>	629
MARTÍNEZ TEIXEIRO, Alva, <i>La actualización de la concepción amorosa tardomedieval y renacentista portuguesa en la poesía de Hilda Hist</i>	640
MATAS PONS, Álex, <i>La ciudad suburbial en Pío Baroja, Julli Vallmitjana y Roberto Arlt</i>	655
MEIRIM, Joana, <i>El canto del exilio en la poesía de Gonçalves Dias y Jorge de Sena</i>	666
MELGAR PERNÍAS, Yolanda, <i>Aproximación comparativa a las literaturas mexicana y chicana contemporáneas escritas por mujeres</i>	674
O DUIBHIR, Manus, <i>Valente y Helder: la ley de la metamorfosis</i>	689
OAKNÍN, Mazal, <i>Primera memoria y Crónica del desamor: fragmentación y construcción de la identidad femenina</i>	697
ORLOFF, Carolina, <i>Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti: perspectivas rioplatenses de 1950</i>	713
ORNAT, Daria, <i>Las correspondencias entre Rubén Darío y José Martínez Ruiz (Azorín)</i>	722
PARADELA GARCÍA, Ana, <i>La generación del diálogo: los escritores del medio siglo</i>	735
PÉREZ FONTDEVILA, Aina, <i>Una imagen unívoca para una obra plural: la recepción de Clarice Lispector en la prensa española</i>	749
POZO SÁNCHEZ, Begoña, <i>Miren Agur Meabe y María Josep Escrivà: dos poet(ic)as a través de El código de la piel</i>	763
REGUEIRO SALGADO, Begoña, <i>En Tránsito: cultura y literatura gallega en Madrid</i>	773

REYES, Yolanda, <i>El laberinto del fauno: sincretismo de género entre el imaginario mexicano y el español, en el umbral de una nueva femineidad</i>	784
RIPOLL SINTES, Blanca, <i>Josep Pla: aspectos de la literatura española de posguerra vistos desde el Empordà</i>	796
RODRÍGUEZ MALDONADO, Antonio, <i>Poesía y tecnología en las vanguardias hispanas</i>	808
RODRÍGUEZ MORANTA, Inma, <i>Gregorio Martínez Sierra y el diálogo cultural entre Castilla y Cataluña en el inicio del siglo XX</i>	821
SÁNCHEZ RAMOS, Verónica, <i>Seis antologías de poesía portuguesa publicadas en España en el primer tercio del siglo XX</i>	832
SANTOS, Isabel Dâmaso, <i>La figura de San Antonio en las literaturas ibéricas</i>	847
SEVERINO, Isa Vitória, <i>Florbela Espanca y Alejandra Pizarnik: desencuentros (en la vida) y encuentros (en la poesía)</i>	858
SIMÓN, Paula, <i>“Aquí estoy yo”: Los perdedores de Vicente Fillol y el problema del espacio en los testimonios del exilio español</i>	864
SOLER SASERA, Eva, <i>De la narrativa de la revolución a la literatura contemporánea: la crítica de Max Aub</i>	876
SOUSA, Sara Rodrigues, <i>Diálogos ibéricos en el Cancioneiro Geral de Garcia de Resende</i>	887
VERANO LIAÑO, Rodrigo, <i>Garcilaso y Camões: claves para una lectura neoplatónica</i>	900
VILARIÑO SUÁREZ, María, <i>Galiza - América - Portugal: la Real Academia Galega y los orígenes del campo institucional gallego</i>	912
VILCHES FERNÁNDEZ, Rocío, <i>Texto y traducción: la poética del traductor a propósito de las versiones castellanas y portuguesas de Barlaam y Josafat</i>	926
WENDORFF, Anna, <i>Las Radionovelas en Brasil y México</i>	941

Prefacio

El volumen que aquí presentamos recoge los textos elaborados por los participantes del VI Congreso Internacional de ALEPH, la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, celebrado en la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa entre el 27 y el 30 de abril de 2009. Por primera vez, los socios de ALEPH se reunieron fuera de España, pero en el espacio ibérico, y en una ciudad cuya historia demuestra, desde hace mucho, la interacción entre los diversos pueblos y las múltiples culturas de los dos lados del Atlántico. La comisión organizadora de este congreso, compuesta por investigadoras de las universidades de Lisboa y Nova de Lisboa, decidió señalar la novedosa circunstancia geográfica del encuentro proponiendo a los participantes que se dedicaran a un tema a la vez amplio y específico, los *Diálogos Ibéricos e Iberoamericanos*.

Por una parte, ésta era ya el área de trabajo del grupo de investigación DIIA, formado en 2008 en el Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (www.comparatistas.edu.pt). Este grupo, al que pertenecemos los miembros del Comité Editorial de este volumen, se dedica precisamente al estudio de los Diálogos Ibéricos e IberoAmericanos, es decir, al conocimiento profundizado de las relaciones culturales que, en el espacio ibérico e iberoamericano, se establecieron (y siguen estableciéndose) a través de las lecturas críticas y de las traducciones de textos literarios, o a través de la reflexión ensayística y del cuestionamiento de identidades artísticas y culturales.

Por otra parte, la elección de una perspectiva comparatista como eje del VI Congreso de ALEPH pretendió resaltar la importancia de las relaciones translingüísticas y transculturales en el universo ibérico e iberoamericano, para así contribuir a un entendimiento más cabal de la compleja diversidad de la literatura hispánica. A los socios de ALEPH, les invitamos a que presentaran sus estudios y reflexiones sobre las relaciones intra-ibéricas, entre las literaturas en lengua española, portuguesa, gallega, catalana y vasca, y sobre las relaciones transatlánticas y transamericanas, entre las diversas literaturas ibéricas y las literaturas hispanoamericanas y brasileña. Al mismo tiempo, les incitamos a que propusieran como objeto de estudio y discusión, a la par que obras literarias, otras manifestaciones artísticas y culturales, reflexiones ensayísticas, lecturas críticas, intertextos, traducciones, o fenómenos de recepción y contacto intelectual.

La respuesta a nuestra convocatoria superó las mejores expectativas: recibimos más de un centenar de propuestas, y presentaron sus ponencias en Lisboa 84 socios de ALEPH, doctorandos de universidades españolas, portuguesas, francesas, británicas, irlandesas y polacas. Publicamos ahora 65 textos de estos jóvenes investigadores, a los que añadimos las dos conferencias plenarias, proferidas por los Profesores Carlos Alvar (Université de Genève) y Maria Fernanda de Abreu (Universidade Nova de Lisboa), y nueve textos de algunos de los participantes invitados en las tres mesas redondas organizadas durante el congreso.

En estas mesas redondas quisimos reunir investigadores que pudieran compartir con los jóvenes hispanistas sus trabajos desarrollados en el ámbito temático del encuentro. Así, tuvimos dos sesiones en las que participaron especialistas de universidades portuguesas que se dedican a los estudios hispánicos y, en diversos casos, concretamente a la investigación de las relaciones literarias y culturales ibéricas e iberoamericanas. En la mesa sobre “Diálogos ibéricos de la Edad Media al siglo XVII” estuvieron presentes los Profesores José Camões (Universidade de Lisboa), Rogelio Ponce de León (Universidade do Porto), Teresa Araújo (Universidade Nova de Lisboa) y Vanda Anastácio (Universidade de Lisboa); en la sesión sobre “Diálogos ibéricos e iberoamericanos entre los siglos XVIII y XXI” participaron los Profesores António Apolinário Lourenço (Universidade de Coimbra), Antonio Sáez Delgado (Universidade de Évora), Gabriel Magalhães (Universidade da Beira Interior), Isilda Leitão (Escola

Superior de Hotelaria e Turismo do Estoril), Xaquín Núñez Sabarís (Universidade do Minho) y Zulmira Santos (Universidade do Porto).

Decidimos también organizar una mesa redonda con “socios protectores” de ALEPH, es decir, con investigadores que fueron miembros activos de la asociación desde su fundación, en 2002, y que ahora, terminados sus proyectos de doctorado, tienen posiciones de docencia e investigación en diversas universidades europeas y americanas. La presencia de los “socios protectores” en este VI congreso de ALEPH pretendió señalar la importancia de nuestra asociación en la formación y en la interacción de las más recientes generaciones de investigadores hispanistas. Así, en Lisboa, en una sesión sobre “Voces y silencios en los diálogos ibéricos e iberoamericanos,” presentaron sus trabajos Antonio César Morón Espinosa (Universidad de Granada), Antonio Martín Ezpeleta (Harvard University), Beatriz Ferrús (Universitat Atònoma de Barcelona), Diego Santos Sánchez (Durham University), y Enrique Encabo Fernández (Universidad de Murcia).

Este CD propone dos principales caminos de lectura de las Actas. En primer lugar, el Índice de Textos presenta la lista de todos los textos, identificados por sus autores y organizados según su tipología: conferencias plenarias, intervenciones en las mesas redondas, ponencias de los socios protectores y ponencias de los socios de ALEPH. Así tomados en conjunto, los textos que componen este volumen revelan la diversidad de los temas y de las perspectivas que ganan pertinencia cuando se considera la cuestión de los diálogos literarios y culturales en contexto ibérico e iberoamericano. Para comprender mejor la multiplicidad de obras y autores analizados, y así mismo las dominantes temáticas y contextuales de estos estudios, el trabajo de edición incluyó la preparación de un Índice de Contenidos, en el que están listados los autores, las obras, y los temas y contextos relevantes de los trabajos presentados, con la indicación del número de textos correspondientes, a los que se tiene acceso mediante enlaces.

No sorprenderá que, en estas Actas, sean objeto de estudio las obras de más de un centenar de autores, desde la Edad Media hasta el siglo XXI, y que predomine la atención a las épocas de más intenso contacto cultural, en especial los siglos XVI-XVII, y la contemporaneidad. El universo de la literatura española es dominante en estos ensayos, pero el enfoque comparatista permite observar la relevancia de los fenómenos

de contacto lingüístico, de recepción y de traducción, por lo que también tienen aquí señalada presencia los estudios sobre las literaturas portuguesa y brasileña, y catalana, gallega y vasca, además de las literaturas de Hispanoamérica.

En el final de este largo recorrido, iniciado en abril de 2008, cuando presentamos en Madrid nuestra propuesta de organización del VI congreso de ALEPH, y terminado ahora, en febrero de 2010, cuando concluimos la edición de las actas, queremos agradecer a diversas personas y a diversas instituciones todo el apoyo prestado. En primer lugar, agradecemos al Centro de Estudos Comparatistas de la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa el haber acogido institucionalmente y apoyado con entusiasmo esta iniciativa. A nuestro Comité Científico, formado por las Profesoras Cristina Almeida Ribeiro, Fátima Freitas Morna, Helena Carvalhão Buescu y Maria Idalina Resina Rodrigues, de la Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, agradecemos el buen consejo durante la organización del congreso y la participación activa durante su realización. La Profesora Maria Idalina Resina Rodrigues nos merece, además, un especial agradecimiento por su pionera labor en los Estudios Hispánicos en Portugal, señalando el camino a la actual generación de hispanistas portugueses, tan deudora de su ejemplo. A los Profesores Carlos Alvar y Maria Fernanda de Abreu, responsables por las conferencias de inauguración y de clausura, y a los Profesores de las universidades portuguesas que aceptaron nuestra invitación para participar en las mesas redondas, les agradecemos no solamente las intervenciones en el congreso, sino también los cuidados escritos que generosamente nos enviaron para publicación en estas actas. A la Profesora Ana María Toscano (Universidade Fernando Pessoa) le agradecemos la disponibilidad para moderar una sesión sobre diálogos iberoamericanos.

En el campo institucional, debemos al Instituto Cervantes de Lisboa un especial agradecimiento por el patrocinio y por la disponibilidad para recibir en sus instalaciones una de las sesiones del congreso. Agradecemos igualmente a las demás instituciones que nos apoyaron: Fundação para a Ciência e a Tecnologia, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Consejería Cultural de la Embajada de España en Lisboa, Casa da América Latina, El Corte Inglés, Biblioteca Nacional de Portugal, Caixa Geral de Depósitos, Programa em Estudos Comparatistas (FLUL), Departamento de Literaturas Românicas (FLUL), Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos de Teatro (UL), Centro de Tradições Populares Portuguesas “Manuel Viegas

Guerreiro” (UL), Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa, Centro de Estudos Galegos da Universidade Nova de Lisboa, Editorial Iberoamericana Vervuert, Librería Trama y 28ART.

En el proceso de edición, señalamos el trabajo riguroso y dedicado de José Pedro Sousa, sin el cual estas actas difícilmente hubieron ganado forma, y aun la colaboración de las becarias de investigación (FCT - BII) Mónica Cunha, Irina Francisco y Rita Reis. Agradecemos también la preciosa contribución de Blanca Ripoll Sintés, Esther Gimeno Ugalde, Guillermo Laín Corona, Mazal Oaknín, Noemi Carrasco Arroyo, Pilar Caballero Alias y Santiago Pérez Isasi, que hicieron la revisión lingüística de los textos de los autores no hispanohablantes que nos lo han solicitado. Al *designer* Nuno Gonçaves le agradecemos su cuidado y dedicación en la tarea de crear una imagen verdaderamente distintiva para el ALEPH 2009.

Por último, queremos agradecer a la Asociación ALEPH, no sólo el apoyo para la publicación de este CD, sino también por seguir teniendo un papel inigualable en la formación, en la internacionalización y en la creación de una red de contactos entre tantos Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica. La numerosa respuesta a nuestra convocatoria, el rigor de las ponencias presentadas, la pertinencia y la diversidad de los materiales iconográficos utilizados (de los cuales sólo es posible publicar algunos en estas actas por cuestiones de *copyright*), el entusiasmo de las discusiones y, por fin, la calidad de los ensayos enviados para publicación demuestran la verdadera implicación de los socios de ALEPH en esta iniciativa, lo que pone en manifiesto la importancia de estos momentos de amplio *diálogo* intelectual en el campo de los estudios literarios hispánicos.

El Comité Editorial
Lisboa, febrero de 2010

CON FUERZA Y MAÑA REMANDO: CRUZAN FRONTERAS LOS PÍCAROS

Maria Fernanda de Abreu
Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos,
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas,
Universidade Nova de Lisboa

Palabras clave: Pícaro, Novela picaresca, Historiografía literaria, Estudios comparados, Península Ibérica

Si ustedes me lo permiten, voy a robarles unos minutos, unos buenos minutos, a mis pícaros. Ellos, sé que me lo permiten. *Primo*: porque llevamos largas noches y días conviviendo mis pícaros y yo. Y nos conocemos las mañas. *Secundo*: porque saben ellos mejor que nadie qué cosa es ésta que yo denomino “robo por justa causa”.

Quiero, desde el inicio, felicitar al grupo de investigadores – investigadoras – que han tenido la idea de organizar este Congreso de ALEPH: agradecerles, por supuesto, su invitación pero, sobre todo, la inteligencia –científica y humana– el trabajo, la dedicación, con los que han llevado a cabo esta tarea. Destaco, aquí, los nombres de la Joven Doctora Ângela Fernandes –que ha conducido el equipo- y el nombre de la Profesora –y Amiga– Helena Buescu, Directora del Centro de Estudios Comparatistas que acogió la idea de este Congreso. Pero estoy también pensando por supuesto en todas las otras personas –más jóvenes o menos jóvenes– que, desde la Junta Directiva del ALEPH, desde el Comité Científico y desde la Comisión Organizadora han creado las condiciones para que estos días aquí se haya podido escuchar un conjunto de trabajos excelentes y sensibilidades, puntos de vista teóricos y comportamientos metodológicos y expositivos diversos y enriquecedores. No quiero apropiarme de la función de síntesis que le cabrá hacer a quién dirija la sesión de clausura, espero que no me malentiendan. Sólo quiero expresar mi alegría por lo ocurrido –y es que todo lo que aquí está ocurriendo constituye la prueba cabal de que en Portugal hay hispanistas y hay hispanismo. No podemos sino decir que está con toda seguridad mal informado todo aquél o aquélla que diga lo contrario.

La verdad es que el haberlos tampoco es de hoy sino de hace mucho –más o menos explicitados, más o menos escondidos. Y otra verdad es que el hispanismo portugués ha de tener –por las razones geográficas, históricas y políticas que todos conocemos– una especificidad que no tienen otros hispanismos de otras nacionalidades. Se nos ha acusado no pocas veces de “traidores” a la patria y es tal la estulticia del insulto que no cabe ni perder tiempo en contestarles.

No retrocederé hasta el siglo XIX, ni hablaré de Fidelino de Figueiredo o de Jorge de Sena –por cierto, podría ir por ahí y estaría dada la respuesta. Permítanme tan sólo, eso sí, que haga mi pequeño homenaje personal y de gratitud a algunos Profesores de esta vieja y entrañable Facultad de Letras –donde estudié– y con ello está contestado. Y no hablaré de historiadores, filósofos, antropólogos, geógrafos u otros prestigiosos nombres de las ciencias sociales que hay que tener en cuenta, creo, cuando se habla de hispanismo en Portugal, *lato sensu*. Voy a limitarme a los nuestros y más cercanos. Luís Filipe Lindley Cintra, António José Saraiva, Maria de Lourdes Belchior, cuyas figuras han sido tan respetadas en España y en ámbito del hispanismo internacional. ¡Que no se nos ocurra olvidarlo! Y déjenme invocar aún a dos otros más que pocos conocerán como hispanistas: Vitorino Nemésio y Jacinto do Prado Coelho.

Claro que nombrando a la Profesora Maria Idalina Resina Rodrigues vuelvo, en este orden, a los menos jóvenes y a los jóvenes. (Y los pícaros que me están esperando, socarrones.) Es que, Profesora, fue en sus clases, por supuesto, donde por primera vez oí hablar de picaresca. Y son, váyase a saber por qué, esas clases tuyas las que mejor recuerdo.

La Prof^a Helena Buescu en nuestra sesión inaugural habló sobre la deseable renovación de generaciones. Pues he aquí otro agradecimiento: el que en vez de esos conjuntos florales que suelen ponernos encima de las mesas en los congresos –que, casi siempre, a mí me obstaculizan la vista e hieren el gusto– nos hayan puesto esta encantadora maceta de claveles rojos. (Ellas, las organizadoras, quienes, más o menos, habrán nacido “à sombra não da Oliveira mas sim de uns certos cravos vermelhos”. Y, por fin, el programa: ¿Habrás visto por esos mundos de Dios por donde andamos de congreso en congreso programa más hermoso? Muchas gracias.

Con fuerza y maña remando, pues: cruzan fronteras los pícaros

Termina Lázaro de Tormes las palabras del Prólogo que dirige a “Vuestra merced”, refiriéndose, en un discurso auto-reflexivo, a “los que, siéndoles contraria [la Fortuna], con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto.” ([1554] Jauralde, 2001)

Es cierto que no todos sus descendientes literarios -los más o menos rigurosamente llamados “pícaros”- han salido a buen puerto. Pero todos estos, desde inicios del siglo XIX hasta inicios de este nuestro siglo XXI, no pararon de deambular por caminos y ciudades de ambos lados del Atlántico, desde México y Rio de Janeiro hasta Barcelona y Lisboa. Con mucha maña y favorable fortuna lectora, nos cuentan de sus andanzas y de las tierras por donde, intentando arrimarse a los buenos, no siempre *sacaron dello algún fruto*.

Me estoy refiriendo, como acaban de escuchar, tan solo a los pícaros que hablan en portugués, castellano, catalán, gallego o vasco o aragonés o valenciano o mallorquín, extremeño, lenguas o hablas de la Península Ibérica. Dejando fuera toda una multitud de pícaros que hablan en otras lenguas de Europa (y tampoco olvido que sus ancestros hablaron en árabe, latín o alguna lengua asiática...). En verdad, y parafraseando el título de uno de los últimos libros de Claudio Guillén, a quien no dejaré de convocar más adelante -y aquí quiero, de algún modo y humildemente, homenajear, justamente por el papel decisivo que, desde inicios de la segunda mitad del siglo XX tuvo en “el revuelo” de los estudios de la picaresca- múltiples son las moradas de los pícaros, múltiples las lenguas, diferentes las contrariedades de la Fortuna, diversas las vidas y las hambres. (Ernesto Guerra Da Cal, quien, brillantemente y con sólida argumentación, defendió que *A Relíquia*, de Eça de Queirós es una novela picaresca, afirmó: “Toda a trajetória vital do anti-herói [se refiere al famoso Teodorico Raposo y a su “vida ejemplar”] é determinada pelo formato picaresco. Apenas com aquela diferença de que o alvo primordial e vital do protagonista em vez de ser a satisfação da fome será o de saciar a lascívia” (1971: 21).

¿Qué les une, pues, a éstos, quienes con un solo nombre, y siempre el mismo, a lo largo de los tiempos y de las tierras, a todos invocamos?

Sin duda, la picaresca proporciona al campo de las teorías de la historia literaria y a las de los estudios de literatura comparada uno de los más fascinantes cuerpos –

corpora, si prefieren– de búsqueda, observación, conceptualización y todo lo que a ello atañe.

1. El repaso de la historiografía y crítica del género nos da cuenta de algunas evaluaciones que debo recordar, aunque de forma breve y sintética. Así, una parte importante de esa historiografía delimitó la existencia canónica del género a una época, una geografía, una lengua y una literatura bien precisas: respectivamente, desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, España, castellano, literatura española.

A ello le correspondería un *corpus* riguroso y exhaustivamente enumerado, por ejemplo por Pablo Jauralde, quién considera que aquél comprende cerca de una veintena de obras desde *El Lazarillo de Tormes* (1554) hasta *La Vida y Hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor* (1646) y *El criticón*, cerca de diez años más tarde (2001: XXVII). Se trata, por lo tanto, una producción muy delimitada, a lo largo de cerca de un siglo, de mediados del XVI a mediados del XVII.

Sin embargo, ya alguna de esa misma crítica y sobre todo otra han ido, ambas, ampliando el concepto del género para considerar como *picarescas* no pocas manifestaciones producidas a lo largo de los últimos siglos, en la literatura española pero también en otras literaturas, otras geografías, otras lenguas.

Un hito fundamental en los estudios teórico-historiográficos sobre la picaresca ocurre, precisamente, como he señalado ya, con los trabajos desarrollados por Claudio Guillén. En 1953 se presentó al grado de “Doctor of Philosophy”, en el Departamento de Literatura Comparada de la Universidad de Harvard con una disertación titulada “The Anatomies of Roguery: A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature”. Y en agosto de 1961, en el tercer Congreso de la ICLA (Utrecht), abrió su ponencia “Toward a definition of the Picaresque” con las siguientes palabras: “The publication of various contemporary novels of more or less roguish character has proved, beyond any doubt, that to regard the picaresque as an event of the past *only* is a pedantic and erroneous view.” (Guillén, 1971:71)

Y tendremos un marco teórico más consistente si articulamos estas palabras con lo que desde su *Literature as System*, de 1971, ha ido desarrollando apoyado en elaboraciones como las que, en diferentes ensayos, ha hecho en torno a “del objeto del cambio literario”, “de influencias y convenciones” hasta “cambio literario y

múltiples duraciones” (1977) y “De la interhistoricidad” (1985), que, en 1989, reunió en el volumen titulado *Teorías de la Historia Literaria*.

Más recientemente, Fernando Cabo Aseguinolaza, en su libro *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992), hace una puesta al día teórica de los mismos. Y en 1997, en un ensayo sobre “Cela y la picaresca (apócrifa): Temporalidad literaria y referente genérico en el ‘Pascual Duarte’ y el ‘Nuevo Lazarillo’”, insiste –tal como había sostenido, con amplia argumentación, en el referido libro– en que la naturaleza de la picaresca como “noción genérica” es: “antes que la de un esquema formal, la de un referente institucionalizado que actúa de manera diferenciada de acuerdo con cada uno de los intervinientes en el sistema histórico literario.” (Cabo, 1987: 155)

Así, y siempre según Fernando Cabo (1992):

- a) “el referente picaresco puede ser señalado y modelado desde el propio texto con una intencionalidad concreta y en concurrencia con otros posibles referentes del sistema literario”; sería, en este caso, “integrante de *un género autorial*, definido a partir de los índices que desde el texto apuntalan su necesaria dimensión genérica”.
- b) Pero “la picaresca, como idea, puede servir asimismo de pauta de lectura para una obra; esto es, para definir una posición desde la cual afrontar el lector la novedad del texto. Algo semejante a un horizonte de expectativas, que podemos denominar *género de la recepción*”.
- c) “Y, por último, cabe la posibilidad de que la picaresca se identifique con un concepto categorizador formulado explícitamente desde el marco metadiscursivo de la crítica y la historia literarias. Sería *el género crítico*.”

Considero que resultan de gran utilidad metodológica estas precisiones propuestas por Fernando Cabo, las cuales nos ayudan a poner un poco de orden en la multiplicidad y en la diversidad de la atribución de la categoría “picaresca” a infinidad de obras.

Los libros y los héroes de la picaresca española de los Siglos de Oro – ya sé que muchas veces se les llaman antihéroes– cruzaron rápidamente las fronteras, tanto las de los Pirineos como las atlánticas, tanto a través de traducciones como de adaptaciones o produciendo lo que, a finales de los años 70, R. Bjornson designó, creo que muy oportunamente, “transiciones” (“transitions”), en su libro *The Picaresque Hero in European Fiction*” (1977).

Alrededor de 1640 -traduzco libremente y parafraseo sus palabras- cuando las últimas novelas picarescas estaban surgiendo en España, *Lazarillo*, *Guzmán*, *El Buscón* y otras obras “had already been translated into most of the major European languages, “a pesar de que “in foreign contexts” fueron variadamente presentadas como “jest-books, language-instruction manuals, edifying tracts, comic novels, and criminal autobiographies.” (Bjorson, 1977: 139)

Así, pues, apropiaciones, asimilaciones, transiciones, adaptaciones a los contextos sociales locales, fueron dando origen a hermanos, unos más hijos otros más hermanastros, de una inmensa y variada familia que se extendió por Europa y América. La bibliografía al respecto es inmensa y, como no podía dejar de ocurrir, repetitiva. Sólo anoto la inevitabilidad de encontrar siempre, en cualquier libro crítico-historiográfico sobre la expansión de la picaresca española, la referencia a los germánicos *Simplicissimus* y *Félix Krull*, a los británicos *Moll Flanders* y *Roderick Random*, al francés *Gil Blas* – por cierto, *Gil Blas de Santillane*.

En lo que sigue presento algunos elementos de un trabajo más amplio que ha de formar parte de una *Historia Comparada de las Literaturas de la Península Ibérica*, elaborada por un equipo ampliamente multinacional de la cual formo parte y donde mi objetivo es el de observar a algunos de esos pícaros-viajeros, guiándome por los “puertos” donde nacieron o a los cuales salieron (parafraseo a Lázaro de Tormes), ya en los siglos XIX y XX (y XXI) y en puertos de tierras varias a que muchos aún llaman Iberia e Iberoamérica, considerándolas como un conjunto (¿Un macrosistema literario, con especificidades regionales?).

Y, si fuera posible, observar también algunas señas de identidad de esta genealogía ibérica y algunos modos de los que hasta nuestros días siguen echando mano de sus protagonistas para darnos a ver las ciudades que los engendraron o por dónde discurren sus vidas, trabajos y días.

2. En el siglo XIX, *Lazarillo de Tormes* renace gloriosamente en la ciudad del Sena, donde nunca había dejado de estar pero ahora con una nueva función: nada menos que asociado a los orígenes del “roman-feuilleton”. Por supuesto que su composición en episodios secuenciales, cada uno de ellos con autonomía narrativa propia y con un héroe que resurgía en cada uno de los episodios como narrador y protagonista, venía como anillo al dedo al sistema de publicación por entregas a continuar... Y tenía todas las potencialidades para suscitar lo que luego se convertiría

en los elementos característicos del folletín: crear suspense y compasión. ¿Qué le ocurriría al pobre chico desamparado de la familia en el siguiente episodio? ¿Conseguiría él medios para matar su hambre, fiel y constante compañera de cada día? ¿Conseguiría encontrar a ese *bueno* a quien arrimarse –tal como se lo había aconsejado su madre al lanzarlo por los caminos de la vida?

Il roman-feuilleton era nato nel 1836 quando *La Presse* di Emile de Girardin e *Le Siècle* di monsieur Dutacq iniziarono a dedicare le pagine centrali dei loro giornali alla narrativa a puntate. All'inizio si trattava soltanto di romanzi divisi a pezzi, primo di tutti il celeberrimo *Lazarillo de Tormes*, ambientato nei bassifondi della Spagna del Cinquecento. (Riccardo N. Barbagallo, "Romanzi d'avventura tra i bassifondi delle cita", s.f.)

Y más atributos tenía este español: un lenguaje divertido y que, a la vez, trazaba con realismo una serie de tipos sociales, "costumbrísticamente", verdadera "peinture de types", más o menos caricaturescos, que tanto habrá de cuadrar con el gusto de los lectores franceses del *feuilleton*.

Estábamos, pues, en 1836, en París, y la prensa periódica era el reino de la literatura. Al otro lado del Atlántico, en México, cerca de veinte años antes –y nos dice el tango que veinte años no es nada, pero yo creo que sí, que puede serlo mucho– en México y en pleno movimiento revolucionario, José Joaquín Fernández de Lisardi (1776 – 1827) funda el periódico *El Pensador Mexicano* que sólo dura dos años (1812-1814), que serán sin embargo suficientes para, a la par que declaradamente se dedicaba a apoyar la *revolución*, publicar aquella que será considerada por muchos, y entre estos la historiadora inglesa de la literatura hispanoamericana Jean Franco, una de las primeras novelas hispanoamericanas y a su autor "el primer novelista latinoamericano": *El Periquillo Sarniento* (1816, el primer tomo). Precisa Jean Franco en nota que "muchos eruditos pondrían reparos a esta afirmación de que Fernández de Lisardi fue "el primero" y recordarían la existencia de obras narrativas del período colonial [...] a modo de protonovelas, pero antes del *Periquillo* no hay ninguna que tenga verdadera forma literaria" (1987: 40).

En la Advertencia de la cuarta edición (1842), a partir de la cual realizaré todas las citas, el autor decía a su "lector curioso" que era "menester tener presente" que la obra se había escrito e impreso en el año de 1816, "bajo la dominación española, estando el autor mal visto de su gobierno por patriota, sin libertad de imprenta, con sujeción a la censura de oidores, canónigos y frailes". Y, subrayo: "lo

que es más que todo, con la necia y déspota Inquisición encima”. Bajo la rúbrica “Mi patria, padres, nacimiento y primera educación”, así empezaba la narración:

Nací en México, capital de la América Septentrional, en la Nueva-España. Ningunos elogios serían bastantes en mi boca para dedicarlos a mi cara patria; pero, por serlo, ningunos más sospechosos. Los que la habitan y los extranjeros que la han visto, pueden hacer su panegírico más creíble, pues no tienen el estorbo de la parcialidad, cuyo lente de aumento puede a veces disfrazar los defectos, o poner en grande las ventajas de la patria aun a los mismos naturales; y así, dejando la descripción de México para los curiosos imparciales, digo: que nací en esta rica y populosa ciudad por los años de 1771 a 73 de unos padres no opulentos, pero no constituidos en la miseria; al mismo tiempo que eran de una limpia sangre, la hacían lucir y conocer por su virtud. ¡Oh, si siempre los hijos siguieran constantemente los buenos ejemplos de sus padres!

Sobre la novela, escribió un contemporáneo que se trataba de “una obra disparatada, extravagante y de pésimo gusto; de un romance o fábula escrita con feo modo, bajo un plan mal inventado...” porque, y son sus palabras:

comenzamos la relación y nos vamos hallando con sucesos vulgares, fatales siempre al interés, pues si en los libros encontramos las peores gentes de la sociedad obrando ordinariamente y según los vemos, hablando según los oímos, nuestra curiosidad no se excita, y dejamos de sentir el atractivo que en el arte se llama interés.

A esto responde Lizardi, en un artículo inserto en los números 487, y 488 de 12 y 15 de febrero de 1819 del *Noticioso general* (“Apología del *Periquillo Sarniento*”), dirigido al Editor del periódico. Confrontándose directamente con aquella crítica, empieza, como dice, “tomando” “con su licencia, el Quijote de Cervantes, la obra maestra en clase de romances”, para observar que, también allí, no ve él “en su acción nada raro, nada extraordinario, nada prodigioso.” Y prosigue:

Lo que más incomoda a este señor es que *el arte que gobierna toda la obra, es el de bosquejar* (según dice) *cuadros asquerosos, escenas bajas... y que verisímilmente me he reducido al trato de gente soez.* ¡Válgate Dios por inocencia! ¿Que no advertirá este censor que cuando así se hace, es necesario, natural, conforme al plan de la obra y con arreglo a la situación del héroe? Un joven libertino, holgazán y perdulario, ¿con qué gentes tratará comúnmente, y en qué lugares lo acontecerán sus aventuras? ¿Sería propio y oportuno introducirlo en tertulia con los padres fernandinos, ponerlo en oración en las santas escuelas, o andando el *Via Crucis* en el convento de San Francisco?

Pero además de que no siempre se presenta en escenas bajas, ni siempre trata con gente soez, cuando se ve en estos casos es naturalmente, y por lo mismo éste no es defecto, sino requisito necesario según el fin que se propuso el autor. Hasta hoy nadie ha motejado que Cervantes introdujera a su héroe tratando con mesoneros y rameras, con cabreros y perillanes, ni han criticado al verlo riñendo con un cochero, burlado de unos sirvientes inferiores, apedreado por pastores y galeotes, apaleado por los yangüeses, etc. Era natural que a un loco acontecieran estos desaguisados entre esa gente, así como a un joven perdido es natural que le acontezcan, entre la misma, iguales lances que a Periquillo.

Y en nota añade: “No trato de comparar mi obra con la del gran Cervantes; lo que hago es valerme de su Quijote para defender mi Periquillo.”

La vida y hechos de Periquillo Sarniento, “vida descarriada” –contada por él mismo a sus hijos con la “sana intención” de servirles de ejemplo- aún obedece al topos canónico de la “epístola” y de la pseudoautobiografía. Pero ya no ocurrirá del mismo modo con el libro que refiero a continuación, ni con muchos otros que vendrán más tarde. En éste, se empieza trasladándose un “algibebe” (aquel que vende ropa hecha) desde Lisboa a Rio de Janeiro. Aquí, el “algibebe” se convertirá en alguacil pero antes había ya sido el progenitor de Leonardo, quién llegará a *Sargento de Milícias*, después de un itinerario “picaresco”, que hace al lector recorrer no pocas calles, casas y “malandragem” de la vida de la ciudad, entonces capital del reino de Portugal.

Publicado por entregas, en forma de folletín, firmado bajo el pseudónimo “Um Brasileiro”, *Memórias de um Sargento de Milícias* surge en el Suplemento semanal del *Correio Mercantil*, “A Pacotilha”, de Rio de Janeiro, entre junio de 1852 y julio de 1853. Su autor es Manuel António de Almeida.

Capítulo I: “Origem, nascimento e baptismo”. El padre de Leonardo, el protagonista, es Leonardo Patacas: “Sua história tem pouca coisa de notável. Fora Leonardo algibebe em Lisboa, sua pátria; aborrecera-se, porém do negócio e viera ao Brasil. Aqui chegado, não se sabe por proteção de quem, alcançou o emprego de que o vemos empossado”, o sea, “meirinho”. A su vez, la madre: “viera com ele [Leonardo] no mesmo navio, não sei fazer o quê, uma certa Maria da hortaliça, quintadeira das praças de Lisboa, saloia rechonchuda e bonitota”. (1986:15)

Los trayectos son, casi siempre, forzosos –Leonardo huyendo de una tremenda patada de su padre o de la policía– y lo llevan por calles y casas de Rio de Janeiro. “Era no tempo do rei” (Dom João VI): así empieza la novela. El padrino lo ampara. Mas el Chico tiene “maus bofes” (¿mala sangre?). Arrimándose a los buenos –y después de no pocas aventuras– llegará a sargento de milicias. Más recientemente, el introductor de una edición portuguesa de la novela la califica: “um romance de costumes que descreve a vida da colectividade urbana do Rio de Janeiro na época de Dom João VI”. (João Costa, introducción a la edición de Lisboa, 1986)

Mário M. González, especialista de la novela picaresca en Brasil, dedica casi veinte páginas de su libro *A saga do Anti-herói* (São Paulo, 1994) al análisis de estas *Memórias...* Después de presentar y debatir con argumentos propios los comentarios

antes producidos por críticos tan prestigiosos como Josué Montello, Alfredo Bossi y Antônio Candido sobre el ser o no ser pícaro de Leonardo y el ser o no ser picaresca de la novela, concluye que: “sem confundirmos *Memórias de um Sargento de Milícias* com um romance picaresco, podemos entender que, ao introduzir-se nele a figura do malandro literário, temos o começo de uma reivindicação do que foi o pícaro”. Y considera este libro “nos primórdios da neopicaresca” (González, 1994: 278-296). No por casualidad, Mário de Andrade, el creador de *Macunaíma*, había sido, según se cree, el primero en relacionar al personaje de Manuel Antônio de Almeida con el pícaro, ese más o menos hermano de una riquísima serie de “malandros” brasileños.

Llegados, así, a una picaresca en lengua portuguesa, pero en tierras americanas, deberíamos preguntarnos si algo semejante pasaba en Portugal, esto es, si esta genealogía picaresca que había pasado al otro lado del charco y de la lengua castellana a la portuguesa, encontraba acogida, o quizás sería aquí pertinente hablar de “arrimo”, en las tierras no españolas de Iberia.

3. Observemos, pues, a los pícaros y la picaresca en la historiografía de la literatura portuguesa. La crítica extranjera, en obras de conjunto sobre la picaresca, como el ya referido *The picaresque hero* no registra obras portuguesas. Contamos, sin embargo, con, por lo menos, dos estudios de referencia: *Huellas de la picaresca en Portugal*, de Ulla Trullemans (Madrid, 1968) y *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto- análise crítica da Peregrinação*, de Rebeca Catz (Lisboa, 1978). En el repaso que, a continuación, haré de algunas observaciones de la crítica hecha por portugueses, trataré de recordar lo que me parece más pertinente para el asunto del que ahora me ocupo. (Quiero dejar claro que, en las obras sobre las cuales más adelante me detendré, no se trata en ningún momento de hurgar en la cuestión –que ha ocupado a otros estudiosos– de saber si existe o no un “pícaro” portugués.)

Jacinto do Prado Coelho en su *Dicionário de Literatura* (Portuguesa, Galega e Brasileira) tuvo también en cuenta lo “picaresco” y en artículo firmado por él mismo, escribe: “De cepa castelhana, a novela picaresca narra, geralmente sob forma autobiográfica, as andanças e aventuras dum criado ladino, cínico, sagaz observador das fraquezas dos amos a quem vai servindo”. Y vé “ecos modernos da tradição pícara” entre otros en *O Trigo e o Joio*, de Fernando Namora, “onde o Vieirinha exerce entre vadios os seus dotes de intrujão”, y *O Hóspede de Job*, de José Cardoso Pires (Coelho, 1976: 824-825).

También de conjunto y de referencia, después del de Ulla Trullemans, es *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*, de João Palma-Ferreira (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981). Trabajo parcial, igualmente de referencia, y anterior al de Rebeca Catz es el de António José Saraiva: *Fernão Mendes Pinto ou a sátira picaresca da ideologia senhorial*, Lisboa (1958). De hecho, otros trabajos sobre *Peregrinação* y también sobre obras como *Arte de Furtar*, sobre *O Diabinho da Mão Furada*, sobre *O Piolho Viajante* y *O Malhadinhas*, de Aquilino Ribeiro –obras que, de una u outra forma, han sido comparadas con la picaresca española– pueden aportarnos elementos a tener en cuenta. En 1994, una tesis de maestría orientada por Ana Hatherly en la FCSH, nos revelaba otra obra: “Uma Novela Pícaro Portuguesa: *O Desgraciado Amante*, de Gaspar Pires de Rebelo”¹.

Quiero ahora detenerme un poco más en una de las voces más importantes de nuestra crítica contemporánea. Al tratar la obra de Camilo Castelo Branco, en su libro *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*. (¿Fecha original? 2ª edición, Lisboa, 1987), João Gaspar Simões le dedica un punto especial bajo el título “el picaresco camiliano”. (pp. 413-415). Importante el crítico e importantísimo el novelista.

Aquí, es el autor mismo quien es considerado un “pícaro”. Empezando por afirmar que Camilo “é um novelista picaresco retardado”, argumenta Gaspar Simões con el “picarismo” de Camilo: ve él el “picarismo” de Camilo en lo que de su vida “o satira” a “*la sátira corrosiva y el duro pesimismo*”, “*caracteres substanciales del género picaresco*”, cita del estudioso español que le sirve de guía, Samuel Gili y Gaya. Son dos páginas sin desperdicio donde:

1. Camilo es emparentado con Lazarillo por las “cornadas” que le dio la vida.
2. Sus novelas son picarescas: “no cerrado contar pessoalista do narrador”; “no tom caloroso da narrativa”; “na urgente desenvolvimento da narrativa”; “no talho rude de certas personagens”; “na determinação com que os maus neles são maus e os bons são bons”; “nessa espécie de improvisação a que a sua pena obedece”.

Finalmente, en cuanto a la “forma” de las novelas camilianas, también aproxima a lo picaresco la “própria brevidade e celeridade da sua acção”.

¹ De Artur Henrique Ribeiro Gonçalves. Departamento de Estudos Portugueses, faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1994.

¿Y en lo que respecta al *pícaro*? J. Gaspar Simões considera “heróis pícaros propriamente ditos” en la novelística de Camilo:

malfeitores como o José do Telhado, das *Memórias do Cárcere* e da *Vida de José do Telhado*, ou o João do Couto, de *o Degredado* – se é que não pode chamar-se pícaro ao desalmado da *Doida do Candal*. E até nos seus pais tiranos há qualquer coisa da atribiliária violência dos Lazarillos e Estebanillos González. Com eles se sente Camilo como entre irmãos; entende-lhes as manhas e as reacções, as crueldades e as tiranias. A comparsaria masculina das suas novelas é, pela maior parte, pícara, ou marialva, se quiserem.

Creo, por lo tanto, que los comentarios de Gaspar Simões sobre lo picaresco en Camilo se ajustan a lo que Fernando Cabo denomina como “la crítica referencialista” (1992: 16) –los otros tipos de crítica serían “la formalista” y “la comparatista”– y a ellos así como a un conjunto de comentarios críticos de la primera mitad del siglo XX se podría, creo, aplicar estas palabras suyas acerca de los de Pfandl: “Se trata de un referencialismo exacerbado e ingenuo, que puede llegar a identificar, en un alarde de fe en la transparencia textual, la calaña del protagonista de estos relatos con la de sus autores...” (1992: 20). Dejaremos para otro momento el análisis más minucioso de algunas de sus palabras como, por ejemplo, la equivalencia que subentiende entre “pícaro” y “marialva”.

No importa saber si estoy de acuerdo o no en considerar a estos personajes específicamente señalados por J. Gaspar Simões unos *pícaros*. Lo que me importa es ver qué características de las mismas –las que el crítico ve en ellas– considera él como “picarescas”. Eso a lo que Fernando Cabo, según la tipología antes señalada, llamaría quizás un género de “recepción”.

Veamos, por ejemplo, a João do Couto, el *Degredado* de Samardã, que, después de ir de tierra en tierra huyendo de la justicia, termina desterrado en Mozambique y, por reprimir de forma cruel y sangrienta una rebelión de los negros, se lo reconoce con un título nobiliario y como Cavaleiro da Ordem de Cristo. En el contexto de la obra camiliana, se trata de un “torna-viagem”.

Jacinto do Prado Coelho, en el ya referido artículo de su *Dicionário*, después de afirmar que já nas *Memórias do Cárcere* Camilo “desenha tipos acabados de videirice velhaca e aventureira”, señala *O Cego de Landim* de *As Novelas Do Minho (1875-1877)* como posible pícaro. También este –Pinto Monteiro (1808-1868)– que baja de Landim a Lisboa y luego embarcará hacia Rio de Janeiro desde donde volverá a morir en su tierra, es un “torna-viagem”.

Entre los grandes autores canónicos del siglo XIX en la literatura portuguesa, Camilo será posiblemente el caso más interesante de relación con la picaresca, a pesar de *Memórias de João Coradinho* de Garrett y de lo que dice J. G. Simões sobre “lo picaresco” en Camilo. Pero su estudio, que ha de hacerse minuciosamente y a partir de criterios teórico-metodológicos y por supuesto conceptuales rigurosamente determinados, no cabe en este espacio. No tengo dudas de que Camilo fue un lector interesado y atento de la picaresca. Válganos como prueba, entre otros, el documento que podemos consultar en la Biblioteca Nacional –una anotación suya al volumen del *Guzmán de Alfarache* del que fue poseedor y que, al final, se mostrará.

Dejo, entre tanto, aquí la pregunta: ¿podremos integrar a los “brasileiros” de Camilo y también a sus “torna-viagem” y a sus “videirinhos” en la genealogía del pícaro? ¿Y a sus salteadores? Ciertamente a los *torna-viagem* asociados a la delincuencia, tales como el ciego de Landim... En el romanticismo, de qué cabe más rigurosamente hablar: ¿de picaresca o de bandolerismo? ¿Qué confluencia habría entre ambos?

Son, éstas, preguntas que nos han de llevar inevitablemente a otra, fundacional: ¿qué características, generalmente señaladas como propias del género, han de guiarnos una lectura crítico-historiográfica? Recordemos algunas, repetidamente señaladas: el tema de la pobreza y del hambre; el carácter antiheroico del pícaro; su origen social, nacimiento; su arrimarse a los buenos; su deambulación por tierras y amos diferentes; la crítica de costumbres; la sátira; la pseudoautobiografía.

El tema de la pobreza y el hambre nos lleva, a finales de la década de 40 del siglo XX –posguerras Civil Española y II Mundial- a las obras neorrealistas, bastándonos por ahora y por falta de tiempo para decir más, recordar en España la inaugural *La Familia de Pascual Duarte* (1942) o, en Portugal, narrativas más o menos breves de Fernando Namora y de José Cardoso Pires. También para otra ocasión se han de dejar de fuera el análisis de la famosa *O Malhadinhas* de Aquilino Ribeiro (1958), repetidamente señalada como la gran novela picaresca portuguesa del siglo XX, o *O Mosteiro* de Agustina Bessa-Luís (1981), indicada por J. Palma-Ferreira. Finalmente, precisamente de este último, y con particular interés a causa de sus trabajos no solo crítico-historiográficos sobre la picaresca sino también de su

traducción de *El Buscón*² y su novela *Vida e obras de Dom Gibão: opus milimetricum I* (Lisboa: Livros do Brasil, 1987). Finalmente, sugiero que se añada a esta lista la novela *Camilo Broca*, publicada por Mário Claudio, en 2006.

4. En lo que queda de tiempo, me importa destacar aquí otras novelas que, en el siglo XX, nos llevan por otras ciudades y otras lenguas. Antes de que Camilo José Cela nos diera la vida de Pascual Duarte, ya el gran escritor catalán Josep Pla había publicado *Vida de Manolo contada per ell mateix* (1928, 2ª ed., Barcelona, 1930). Pla nos ofrece la vida del escultor Manolo Hugué, en un libro que, en palabras preambulares, presenta como “un reportatge”. Y lo que nos da a leer este “reportaje” es la larga narración autobiográfica del protagonista, que en cierto momento le dice al oyente-narratario de su relato: “La meva vida d’aleshores era exclusivament picaresca y vivia entre gent d’un altre món” (p. 70). Un poco antes (al iniciarse el cap.V) había empezado con estas palabras:

A catorze o quinze anys vaig caure en l’ambient de la cràpula i de la gent del ferro més arrauxada de Barcelona i si em vaig poder salvar d’aquell món és una cosa que em seria ben difícil d’explicar. Era un xicot bastant fi, mal vestit, amb una cara de llop famolenc i una gana que m’alçava. Després del que us he contat, on voleu que anés a parar? Volia, com la gent del meu temps, ésser un gran home i, sobretot, un home cèlebre... però, era més buit que una carabassa. Després, he estat un home cèlebre, però, escolta bé el què et vaig a dir ara: si la celebritat no dóna per anar menjant és una cosa que fa un fàstic que no se acaba mái (Pla, 1930: 57).

Contarnos su vida es, sin duda, uno de los objetivos del relato. Desde su nacimiento, en 1872, hasta la actualidad de escultor famoso, en 1927, año de la visita que Pla le brindó. Y desde su nacimiento, y las circunstancias de su clandestinidad, hasta este momento, le dedica una parte del relato a su padre, a su madre y a una abuela suya. Unas circunstancias que, según él mismo, permiten que al destinatario del relato no le tenga que costar entender que desde su “primera infantesa vaig estar predisposat a créixer de qualsevol manera, com un gos sense colla” (p. 28). Y sabe, o lo sospecha: “Però, és molt probable que si les meves circumstàncies familiars haguessin ensenyat quelcom, que si hagués tingut cada dia alguna cosa per menjar, les coses haurien anat d’una manera molt diferent de com han anat” (p. 33).

² Véase un documento precioso: la ficha de lectura (“recensão”) que la gran escritora portuguesa Fernanda Botelho hizo para el “Rol de Livros” de la Biblioteca de la Fundación Calouste Gulbenkian, sobre *O Buscão*, de Francisco de Quevedo, en 1988: <http://www.leitura.gulbenkian.pt/index.php?area=rol&task=view&id=16775>

Otro de sus objetivos, de importancia paralela, es también sin duda contar la ciudad. Además, muchas veces la pregunta que le hace el entrevistador presenta a la ciudad, y no a él, como tema. Por ejemplo: “ – Però – li demano – en aquell moment, a Barcelona, non hi havia res que fos passable?”

De hecho, le importará decir al lector:

Vaig ésser un d'aquelles xicots que fan caure la cara de vergonya. Quan veia pel carrer la meua família m'esquitllava per la primera cantonada per no veure'ls plorar. Passava mesos fora de casa i, ja de xaval, vaig perdre completament el costum d'anar-hi a dormir. A cap edat coneixia totes les timbes, bordells, reconcs i reconets de Barcelona. Tractava a tots els valents. Era una pinta acabat (Pla, 1930: 29-30).

De ahí el recurso a la narración autobiográfica por parte de alguien que de su propia vida dice que es, o que lo ha sido en determinado momento, *picaresca*, para relatar la vida de la ciudad: la vida de gentes pícaras aunque también la de una cierta bohemia intelectual, que entonces caracterizaba Barcelona.

Algo semejante vamos a encontrar, más tarde, en la novela *La ciudad de los prodigios* que el catalán Eduardo Mendoza publicó en 1986, presentada en la contraportada de la edición como “uno de los títulos más personales y atractivos de la novela española contemporánea”. Y, se dice igualmente aquí, ésta propone al lector “un nuevo y singularísimo avatar de la novela picaresca”, “una fantasía satírica y lúdica cuyo sólido soporte realista inicial no excluye la fabulación libérrima”.

Cuando “el muchacho” Onofre Bouvila llega a Barcelona en 1888, el dueño de la pensión donde va a parar nada más llegar a la ciudad se da cuenta inmediatamente de su “ropa apedazada, hecha un rebuzo y bastante sucia” que “todo indicaba que había estado viajando varios días con ella puesta y que no tenía otra, salvo quizá una muda en el hatillo que había dejado sobre el mostrador al entrar y al que ahora dirigía continuamente miradas furtivas”; y le perdona la mirada, “el hambre, el desconcierto y el miedo”; “es casi un niño y está desesperado, se dijo”. (p. 12). Viene a “buscar colocación” y agradece que no le pregunten nada más porque “su origen le resultaba vergonzoso” (p. 13).

Cuarenta años después, Onofre Bouvila, que para matar el hambre empezará distribuyendo panfletos anarquistas, es uno de los hombres más ricos del mundo en una progresión que va desde ladrón de productos para la caída del pelo hasta ladrón de grandes fortunas, pistolero, traficante de armas durante la guerra, comprador de gobiernos: un recorrido pícaro.

La deambulación del protagonista por la ciudad constituye, a la vez, el soporte de un acometido narrativo que, tanto o más que el de contar el trayecto de su vida y de los personajes con quienes se cruza, es el de contar la historia de la ciudad. Significativamente, empieza de esta manera el relato: “El año en que Onofre Bouvila llegó a Barcelona la ciudad estaba en plena fiebre de renovación.” Asimismo, el título de la novela privilegia a la ciudad y no al protagonista. La progresión de éste está indisociablemente conectada con la “renovación” de aquella y el narrador se empeña tanto en la búsqueda de la historia de la ciudad como en el relato de la vida del protagonista. Hasta tal punto que podríamos considerar esta novela también como una novela histórica.

Termino este recorrido crítico-picaresco (con toda la ambigüedad de la expresión...) por otras tierras y otras lenguas, tras los pasos, vidas y hechos de dos pícaros (quizás) gallegos. Contados esta vez en tercera persona, nada de autobiografía, falsa o verdadera, uno en portugués, el otro en gallego. Así, respectivamente, *Trabalhos e Paixões de Benito Prada. Galego da província de Ourense que veio a Portugal ganhar a vida*, de Fernando Assis Pacheco (Lisboa, 1993) y la historia del “Pícaro Carnota”, en *A Memoria do Boi* (Vigo, 2001), de Xosé Vázquez Pintor.

Tan solo algunas observaciones. Es en la misma contra portada de la novela de Assis Pacheco donde se le dice al lector que para contar la vida y pasiones de Benito Prada, el autor “recordando-se da velha picaresca aprendida nos clássicos do género, oferece-nos um romance ejemplar, onde a História se transforma em estória...” De hecho, contar la vida de ese gallego de la provincia de Ourense que vino a Portugal a ganarse la vida pocos años después de que por culpa de “o desastre de Cuba, que também foi de Porto Rico e das Filipinas” España se quedara más pequeña y “a Galiza mais pobre do que a maior parte das terras de España” (p. 17), le va a servir al autor para contar igualmente la Historia política y hacer el retrato social, crítico, de Galicia y de España, de donde viene su protagonista y de donde son sus padres y asimismo y mucho la de ese Portugal adonde va a ganarse (muy bien ganada) la vida: Benito, que asentará en la ciudad de Coimbra, se nos dice también en la contra-portada, “está ainda vivo em 1949 quando o Generalíssimo Franco vem à Universidade de Coimbra receber o título de doutor *honoris causa* em Direito”. Así, esa Península Ibérica de la primera mitad del siglo XX, pobre, víctima de una desgarradora Guerra Civil, de la dictadura y del aislamiento, es también uno de los objetos privilegiados del relato. Y si Benito no tiene nunca comportamientos

“delincuentes”, como se dice de los pícaros canónicos, ni es objeto de sátira por parte de su narrador, si no fuera por la nota de la contra-portada, podría el lector no conocedor del género picaresco clásico leerla simplemente como una novela de emigración. Pero no cabe duda que muchos de los procedimientos narrativos y el repertorio temático de aquél son aquí “recordados” por su autor. La pregunta, pues, que ahora me hago y aquí dejo y que, creo yo, puede conducirnos por caminos interesantes, tanto en el plano historiográfico-literario como en el analítico, también en el plano sociológico, es en qué medida convergen la narrativa picaresca y la de emigración. (Útil para una tipología no solo de mucha de la narrativa de nuestros días sino también de no poca del siglo XIX, por ejemplo, la anteriormente referida de Camilo Castelo Branco).

Bien diferente es la historia del Pícaro Carnota. Pungentísima. Concentrada. Sin escapada posible. Contada en escasas cinco páginas. Un relato-poema. Elegía. Le bastan a su vida y hechos esas escasas cinco páginas, desde el nacimiento hasta la muerte. (¿Tal como cupo en el inolvidable soneto de Quevedo, pronunciando con sus nombres “los trastos y miserias de la vida”: *la vida empieza en lágrimas y caca?*). Desde el *incipit*, desgarradora:

Pícaro Carnota sae do ventre da nai un sete de febreiro, a lúa en medras. É fillo difícil que non colle ensino, trasmuda o pranto en risallada, non agarra nunca a teta e bebe o leite da Gallarda, a vaca que dá alimento para catro casas de Boapedre, as catro en fileira na rua dos fornos (Vázquez Pintor, 2001: 55-59).

Ya grande, intentará no seguir “o instinto da fuxida, da rebeldía, da insubmisión”, también él, como sus antepasados de género, viajando por otros lugares y, en algún momento, la tentación de arrimarse a los buenos - “Nai xa non sabe rezar mais. O pícaro muda os hábitos y viaxa polas cidades do universo, que é Galicia (...) os anos nunca pasan de baleiro para os pícaros e arestora Carnota é Don Carmelo Vieira”. Pero volverá a ser Carnota. No hay para él la salida a buen puerto. Como tampoco la hubo para Pascual Duarte. ¿Por qué será que, en ciertos tiempos y tierras de la Península Ibérica, a los pícaros, a esos que nacen “siéndoles contraria [la Fortuna]” no les ha sido posible, *con fuerza y maña remando*, salir a buen puerto?

Apetece terminar parafraseando las ya citadas palabras de Claudio Guillén: la publicación de tantas narrativas, siempre y hasta nuestros días con personajes de carácter más o menos pícaro prueba que mirar a la picaresca como una serie literaria

solo del pasado es pedante y erróneo. Pero, sobre todo, me pregunto: ¿cómo lidiar, en el plano crítico-historiográfico, con esta permanencia, su tantas veces señalado carácter trans-epocal y trans-territorial, su unidad y su diversidad? ¿O será, al contrario, que este género, un día llamado picaresco, tiene una tal versatilidad que, llegado a una tierra y a un tiempo concretos se convierte en uno de los modos más fecundos y verosímiles y viscerales y desgarradores casi siempre de contar esas tierras y esos tiempos, con sus gentes – o a través de sus gentes? Esto es, en verdad, lo que más me desazona e inquieta e importa: ¿cómo enfrentar esta constancia, de cal y canto, en el plano ético y humano?

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras literarias comentadas

ALMEIDA, Manuel António (1986 [1852-53]): *Memórias de um sargento de Milícias*, Introd. João Costa, Lisboa, Amigos do Livro/ TV Guia, Biblioteca Fundamental da Língua Portuguesa (Séculos XIX e XX). Publicado por entregas, en forma de folletín, firmado con el pseudónimo “Um Brasileiro”, en el Suplemento semanal del *Correio Mercantil*, “A Pacotilha”, de Rio de Janeiro, entre junio de 1852 y julio de 1853.

ANONIMO (2001 [1554]): *La vida de Lazarillo de Tormes*, en *La novela picaresca*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Espasa, Biblioteca de Literatura Universal.

BRANCO, Camilo Castelo (1961 [1875-1877]): *Novelas do Minho*, ed. crítica de Maria Helena Mira Mateus, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín (2001 [1842] [1816]): *El Periquillo Sarniento*, Tomo 1 / por El Pensador Mexicano, corregida, ilustrada con notas, y adornada con sesenta láminas finas, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes (Edición digital basada en la 4ª ed. de México, Librería de Galván, 1842).

MENDOZA, Eduardo (1987): *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Ed. Seix Barral.

PACHECO, Fernando Assis (1993): *Trabalhos e Paixões de Benito Prada. Galego da provincia de Ourense que veio a Portugal ganhar a vida*, Lisboa, Edições Asa.

PLA, Josep (1930 [1928]): *Vida de Manolo contada per ell mateix*, 2ª ed., Barcelona, Llibreria Catalonia.

VÁZQUEZ PINTOR, Xosé (2001): *A Memoria do Boi*, Vigo, Ed. Xerais.

2. Estudios

BARBAGALLO, Riccardo N. (s.f.): Romanzi d'Avventura tra i Bassifondi delle Citta: I "Misteri Urbani", Accedido en <http://mletourneux.free.fr/types-ra/myst-urb/mysteress-vo-1.htm>.

BJORNSON, Richard (1977): *The Picaresque Hero in European Fiction*, Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1992): *El concepto de género y la literatura Picaresca*, Santiago de Compostela, Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

CABO ASEGUINOLAZA, Fernando (1997): "Cela y la picaresca (apócrifa): Temporalidad literaria y referente genérico en el 'Pascual Duarte' y el 'Nuevo Lazarillo'", en *Cela y*

la picaresca, Iria Flavia. [De “El extramundi y los papeles de Iria Flavia”, nº XII Invierno de 1997]

CATZ, Rebeca (1978): *A Sátira Social de Fernão Mendes Pinto – análise crítica da Peregrinação*, Lisboa, Prelo.

COELHO, Jacinto do Prado (1976): “Picaresco”. *Dicionário de Literatura*, dir. de J. Prado Coelho, 3ª ed., 2º vol, Porto, Liv. Figueirinhas.

FRANCO, Jean (1987): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Edición revisada y puesta al día, Barcelona, Ariel.

GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro (1994): *Uma Novela Pícaro Portuguesa: O Desgraciado Amante, de Gaspar Pires Rebelo*, Tese de Mestrado, ed. policopiada, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

GONZÁLEZ, Mário M. (1994): *A saga do Anti-Herói. Estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*. São Paulo, Nova Alexandria.

GUERRA DA CAL, Ernesto (1971): *A Relíquia. Romance picaresco e cervantesco*. Lisboa, Editorial Grémio Literário. [Conferência proferida no Grémio Literário, no dia 8 de Janeiro de 1971].

GUILLÉN, Claudio (1971): “Toward a definition of the Picaresque”, en *Literature as System*, Princeton, Princeton University Press, pp. 71-106. [First appeared in the Proceedings of the III Congreso f the Internacional Comparative Literature Asociation, edited by W. A. P. Smith. The Hague, Mouton & Cº, 1962]

GUILLÉN, Claudio (1987): *The Anatomies of Roguery: A Comparative Study in the Origins and the Nature of Picaresque Literature*, New York & London, Garland Publishing.

GUILLÉN, Claudio (1989): *Teorías de la Historia Literaria (Ensayos de Teoría)*. Madrid, Espasa Calpe, Co. Austral.

JAURALDE, Pablo (2001): “Introducción”, en *La novela picaresca*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Espasa, Biblioteca de Literatura Universal.

PALMA-FERREIRA, João (1981): *Do Pícaro na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1981.

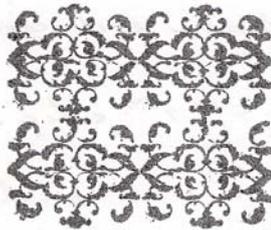
SARAIVA, António José (1958): *Fernão Mendes Pinto ou a sátira picaresca da ideologia senhorial*, Lisboa.

SIMÕES, João Gaspar (1987): *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*, 2ª edición, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

TRULLEMANS, Ulla (1968): *Huellas de la picaresca en Portugal*, Madrid, Instituto Iberoamericano.

PRIMERA PARTE
DE GVZMAN
DE ALFARACHE,
POR MATEO ALEMAN, CRIA-
do del Rey don Felipe. III. nuestro señor,
y natural vezino de
Seuilla.

DIRIGIDA A D. FRANCISCO DE
Rojas, Marquex de Poza, Señor de la casa de Mon-
çon, Presidente del Consejo de la hazienda
desu Magestad, y tribunales della.



P. 5.843

Con licencia de la Santa Inquisicion.
En Lisboa: En casa de Jorge Rodrigues.
Año M. DC.

A costa de Luys Perez mercador
de liaros.



1700. (vãna)
2º - 179-111-1694-
96-1697-1698-1699-
101-1702-3427.

Esta edição de Lisboa tem a 1ª, 2ª e 3ª parte, a qual é desconhecida.

+ livros da 1ª
Este volume contém as 3ª partes. É edição antiga e desconhecida a Sabá.

As 1ªs ediç. são de 1599.
Memora-se só o auctor desta 1ª pte.
A 2ª que lhe attribuem é de Jean Marti, indigna da 1ª. Hum. D.
do m^o auctor publicou em 1605.
C. Cast. M.

**PORTUGAL Y ESPAÑA:
ENCUENTROS Y DESENCUENTROS LITERARIOS
EN LA EDAD MEDIA**

Carlos Alvar
Université de Genève

Palabras clave: Poesía Lírica, Materia de Bretaña, Historiografía, Literatura didáctico-moralizante, Tratados técnicos y científicos.

Es lugar común considerar que Portugal y España han vivido siempre de espaldas una a la otra. Esta afirmación, como suele ocurrir con los tópicos, sólo representa una parte de la verdad: la del antagonismo político y militar, la de los enfrentamientos armados, la de la ignorancia mutua; pero por debajo de esa historia de desencuentros se puede seguir un largo camino de común enriquecimiento cultural de los dos reinos. Es ése el camino que vamos a recorrer, guiados por una serie de hitos que van desde el siglo XIII a los últimos años del siglo XV.

1

Nuestra primera etapa nos lleva a la poesía de los orígenes, cuando el joven reino de Portugal se debatía entre la definición política, la independencia de León, el influjo francés y la presión eclesiástica, sin contar con el acoso de moros y castellanos. La destitución de Sancho II y la llegada al trono de Afonso III (1248) fue, en definitiva, un eslabón más en una larga cadena, pero entre las muchas consecuencias del cambio, hay dos de especial relieve: por una parte, la presencia de nobles de Boulogne en la corte real, con todo el acervo cultural y literario que aportaban de Francia; por otra, el destierro en Castilla del rey destronado y de sus partidarios. Era el momento en que Fernando III conquistaba Sevilla; la presencia de tropas gallegas y portuguesas fue fundamental en la repoblación del territorio, y la de los nobles del séquito de Sancho II, también, pues de este modo se establecían las bases para una profunda penetración de las modas líricas llegadas de más allá de los Pirineos.

No quiero insistir en este capítulo de nuestra común historia literaria, pues es, quizás, el mejor conocido¹.

2

Si la primera etapa nos llevaba a la poesía de los orígenes, la segunda se refiere a los orígenes de la novela.

Es posible que las más antiguas referencias que poseemos a la Materia de Bretaña en el occidente peninsular deban situarse bajo el reinado de Afonso III de Portugal; en todo caso, a mediados del siglo XIII, las leyendas artúricas están suficientemente difundidas, como para ser lugar de referencia para varios poetas, motivo de burla para otros o tema literario de nuevas elaboraciones para algunos.

Así, el dominio del gallego-portugués, al igual que el resto del occidente europeo, no se sustrajo a los encantos de la Materia de Bretaña: Martin Soares (entre 1230 y 1270), Joam Garcia de Guilhade, Gonçal'Eanes do Vinhal, Alfonso X (en cuatro cantigas), D. Denis, Estevam da Guarda y Fernand' Esquio aluden en sus versos a situaciones o personajes emparentados con la literatura artúrica. Junto a todas estas alusiones se conservan los cinco *lais de Bretanha*, atribuidos a Tristán, con que comienza el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, que coinciden con el ms. lat. 7182 del Vaticano, y que, naturalmente, plantean problemas muy distintos a los de las escuetas alusiones contenidas en las cantigas antes citadas².

Pero una cosa son las referencias indirectas y otra muy distinta los testimonios directos: la presencia de manuscritos o impresos en castellano y portugués es escasísima, y en ocasiones da la sensación de que el influjo fue más duradero que los propios textos; la tradición oral o la pervivencia del mito con sus leyendas son en ocasiones la única explicación posible. Por otra parte, casi todos los testimonios tempranos que se han conservado denotan un conocimiento más o menos profundo de versiones en prosa de los textos artúricos de Tristán y Lanzarote; la *Vulgata* o la *post-Vulgata* han suministrado los materiales relativos al caballero de la reina Ginebra; el

¹ Mattoso (1985; 1986), David (1989), David y Pizarro (1987) y Vasconcellos (1924-1925). Con otra orientación, véanse: Resende de Oliveira (1995) y Ventura (2006).

² Sharrer (1988), Alvar (1993), Castro (2001a), Gutiérrez García (1998; 2001), y Ron Fernández (1999).

Tristán en prosa parece ser la fuente remota de información de todas las alusiones al sobrino del rey Marco³.

Los originales franceses de estos textos se sitúan en la primera mitad del siglo XIII, pero los textos en verso y la tradición oral arranca de los primeros años del siglo XII, por lo que se debe aceptar la rápida llegada de la Materia de Bretaña a los dominios del gallego-portugués, hecho que ya había quedado de manifiesto – de ser ciertas las interpretaciones – en el conocido fuste historiado de la Porta Francígena de la Catedral de Santiago de Compostela, de comienzos del siglo XII, que representa a Tristán herido tras el combate con Morholt, en el barco que lo llevará, navegando a la deriva, a Irlanda. Y ya en los primeros años del siglo XIII se situaría otra representación artúrica en territorios del Occidente peninsular: el Caballero del León se encontraría en el tímpano de la iglesia del monasterio de Santa María de Penamaior (Lugo) (Sánchez Amejeiras, 2003).

Y, por lo que respecta al dominio del castellano, habrá que pensar que las traducciones o adaptaciones más antiguas se sitúan en los primeros años del siglo XIV, en pleno “molinismo”, como señala Gómez Redondo (1999: 1459 y ss.)⁴.

La *Vulgata* artúrica era excesivamente larga y, en ocasiones, la prolijidad de aventuras impedía seguir de forma coherente el hilo de la narración. Por otra parte, en este ciclo los principales temas (el rey Arturo, el Grial) habían quedado desplazados por la figura de Lanzarote, cuya relación con la reina Ginebra se había convertido en el motivo central, auténtico motor de todo el conjunto: no extraña que las aventuras del protagonista ocupen tres veces más extensión que el relato de la búsqueda del Grial y la narración del final del rey Arturo juntos⁵.

Y pronto hubo algún escritor que intentó restablecer el equilibrio entre las partes, reduciendo la materia dedicada a Lanzarote, a la vez que prescindía del espíritu religioso – mezcla de adoctrinamiento y de misticismo – tan característico de la *Queste del Saint Graal*: el resultado fue una obra más breve, que se suele conocer con el nombre de *post-Vulgata* (o de *Pseudo Robert de Boron*). Sin embargo, no se han conservado textos que se puedan considerar prueba fehaciente de la existencia de este

³ Entwistle (1925), Lida de Malkiel (1959), Lorenzo Gradín y Díaz Martínez (2005), Neves, Madureira y Amado (2001), Gutiérrez García y Lorenzo Gradín (2001) y Alvar (2001; 2010).

⁴ Véase también Alvar (2010) y la bibliografía allí citada.

⁵ Para estas cuestiones, véase Alvar (2002).

ciclo: el conjunto se recompone a través de algunos testimonios dispersos – por lo general insertos en otros ciclos –, pero no hay duda de su difusión, sobre todo por pruebas indirectas, como son las versiones hispánicas de algunos relatos artúricos.

El éxito del *Lancelot* en prosa se dejó sentir, además, por el influjo que ejerció sobre otros relatos y, de forma muy especial, sobre la historia de Tristán. En efecto, este personaje, ajeno al reino de Logres e independiente en la tradición literaria del rey Arturo, del Grial y de las hazañas de los caballeros de la Mesa Redonda, por influjo del éxito del *Lancelot* en prosa, ve cómo a partir de 1230 sus aventuras se acercan a las de los demás personajes de la literatura artúrica, y no tardará él mismo en ocupar uno de los asientos de la Mesa Redonda y en iniciar su propia búsqueda del Grial.

No se conoce a ciencia cierta el origen de la leyenda de Tristán, en el siglo XII o quizás antes, pero el siglo XIII supuso la absorción de la leyenda tristaniana dentro de las grandes series cíclicas de la materia artúrica. Tristán se cuenta ahora entre los caballeros de la Mesa Redonda, es buen amigo de Lanzarote y Galván y participa activamente en la Demanda del Grial, mientras que el drama pasional queda en un segundo plano.

Un par de obras de la *Vulgata* y la *Post-Vulgata* sitúan la muerte de Tristán en la cronología artúrica: entre cinco y siete años antes de la terrible batalla de Salesbieres.

En este proceso de asimilación, hubo importantes alteraciones con respecto a la *Vulgata* artúrica o a la *Post-Vulgata*; entre ellas la que destaca el papel que deben desempeñar los personajes llegados del entorno de Tristán, Iseo o el mismo rey Marco. Y, naturalmente, de acuerdo con la importancia que ha adquirido el nuevo héroe, no extraña que sea uno de los caballeros vinculados a la búsqueda del Grial: es obvio que entre las páginas del *Tristán* en prosa se encontrará, también, la narración de la búsqueda del Santo Vaso...⁶

Pero, si desde el punto de vista de la coherencia del relato todo resulta obvio, y hasta previsible, no se puede decir lo mismo por lo que se refiere a la forma literaria y a la técnica. En efecto, frente a la *Vulgata* artúrica, también escrita en prosa, las versiones de *Tristán* incluyen abundantes textos líricos – *lais* –, frecuentemente atribuidos al protagonista, en los que expresa sus sentimientos.

⁶ Alvar (1998), Beltrán (1996), Bogdanow (1990; 1985; 1975; 1966; 1959) y Gracia (1996).

El éxito de la leyenda tristaniana, bien por separado, bien mezclada con el abigarrado mundo de la caballería artúrica, queda cifrado en la extensa nómina de versiones y traducciones en casi todas las lenguas europeas.

A comienzos del siglo XIV se debió traducir al castellano el *Tristán*, citado por el Arcipreste de Hita, y no debió ser muy posterior el *Tristán* gallego-portugués (fragmento de dos folios, vinculado al Marqués de Santillana⁷; datado a finales del siglo XIV, fue publicado por Pensado [1962]).

A la tradición tristaniana se vinculan los *Lais de Bretanha*: son cinco composiciones líricas, anónimas, destinadas a ser insertadas en textos narrativos, escritas en gallego-portugués y conservadas en el *Cancioneiro da Vaticana* y en el *de la Biblioteca Nacional*, con escasas variantes entre los dos testimonios. Se trata – al menos en tres de los cinco casos – de versiones de poemas similares incluidos en el *Tristan en prose*, mientras que los dos restantes presentados como baladas parecen ser ajenos a esa tradición tanto por la forma, como por el hecho de que sean mujeres las que expresan sus sentimientos. En todo caso, es lógico pensar que estas cinco composiciones líricas han sido extraídas de su contexto (tal vez francés y luego traducidas, o quizás, ya vertido al gallego-portugués), pero de poco nos sirven para establecer la tradición textual, por más que sean testimonios preciosos de la difusión de la materia tristaniana en la Península Ibérica: el mismo carácter lírico de estos *lais* no contribuye a esclarecer los caminos seguidos por la obra narrativa⁸.

Otras traducciones de novelas francesas son de origen muy heterogéneo, como demuestra el análisis de los textos conservados del ciclo de la *Vulgata* y de otros textos afines a la larga compilación en prosa⁹.

El *Libro de Josep Abarimatea* castellano (h. 1469; Universidad de Salamanca, ms. 1877) y su correspondiente portugués (1313) derivan al parecer de una versión del ciclo del *Pseudo Robert de Boron* que realizó fray Juan Vivas, aunque no se ha identificado de forma clara el origen. Las dificultades se deben a que el único manuscrito castellano está incompleto, y apenas conserva más que una treintena de folios, insuficientes para establecer una filiación segura en relación con unos hipotéticos

⁷ Consúltese Northup (1912) y la bibliografía citada más arriba en la nota 3.

⁸ Pellegrini (1928); Vasconcellos (1904) y Gutiérrez García (2007).

⁹ Para más información acerca de las traducciones de la Materia de Bretaña en la Península Ibérica, véase Alvar (2010), excursión V, lo que me evitará en general citar bibliografía allí incluida.

originales franceses que también son fragmentarios o han desaparecido, haciendo inviable cualquier comparación. El fragmento existente narra algunos episodios de los orígenes del Grial, antes de su llegada a Gran Bretaña. Resulta imposible situarlo en la tradición artúrica conocida, pues difiere de los textos de la *Vulgata*, y no hay correspondiente en la *post-Vulgata*; el texto castellano está emparentado con la versión portuguesa, pero hay que advertir que esta versión es una copia del siglo XVI, que transcribe un texto fechado en 1313, también perdido¹⁰.

Y es de presumir que el manuscrito castellano estaría emparentado con el “libro que se llama *Josep Abarimatea*, estoriado e escripto en papel, con unas coberturas coloradas, con unos bollones de latón e unos texillos colorados” tasado en tres mil maravedíes y que forma parte de la donación de Catalina Núñez de Toledo a un convento de monjas franciscanas en 1473, aunque es obvio que por las miniaturas este códice era mucho más rico que el ejemplar conservado.

La *Demanda do Santo Graal* portuguesa (copiada entre 1400 y 1438) y las versiones castellanas derivan de un texto de la *post-Vulgata*. En el caso castellano, se trata de una narración fragmentaria, de dos folios, conservada en un manuscrito único de la biblioteca universitaria de Salamanca, fechado en 1469-1470. Este texto está directamente emparentado con *A Demanda do Santo Graal* portuguesa y con las versiones castellanas impresas (1515 y 1535), y procede de un original francés de la familia de la *post-Vulgata* artúrica¹¹.

La *Historia de Lanzarote* nos ha llegado en un extenso manuscrito único (BNE, 9611) del siglo XVI, que es copia de un original de 1414. El libro de Lanzarote castellano sigue de cerca las hazañas narradas en la *Vulgata* artúrica según se presentan en el *Lancelot* de la BNF, fr. 751, aunque introduce algunas modificaciones y abreviaciones: como es sabido, el tema no es otro que el de las aventuras del mejor caballero del mundo, que debido a su amor por la reina Ginebra no puede alcanzar las maravillas del Santo Grial, y provocará finalmente, de forma involuntaria, la

¹⁰ Texto castellano, publicado por Pietsch (1924-1925). El texto portugués se encuentra en Carter (1967), Entwistle (1925), Gutiérrez García y Lorenzo Gradín (2001), Castro (1976-1979; 2001b), Correia (2003), Miranda (1991), Moura (2001), Nascimento (2008) y Pio (2007).

¹¹ Bogdanow (1975), Nunes (1999), Aragón Fernández (2003), Miranda (1998) y Trujillo (2006). El texto portugués de la *Demanda do Santo Graal* ha sido publicado recientemente por H. Megale en São Paulo, T. A. Queiroz-Universidad de São Paulo, 1988, utilizando materiales de las versiones francesa y española, y más recientemente aún por I. Freire Nunes, en Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. El texto español fue publicado por A. Bonilla y San Martín en la NBAE, VI, Madrid, Bailly-Baillière, 1907, pp. 163-338; el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares tiene en prensa una nueva edición.

destrucción del reino del rey Arturo. Sin embargo, el libro castellano aporta algunas novedades significativas: entre las alteraciones, las más importantes, sin duda, son las que afectan al final de la obra, donde hay seis capítulos relativos a Tristán, ajenos a la *Vulgata*, y que podrían haber sido obra del propio autor castellano o, quizás, de un intermediario portugués anterior a 1414, según conjetura Sharrer¹².

Así, se puede establecer para los textos castellanos una filiación diferente, según deriven de la *Vulgata* o de la *post-Vulgata*:

1. *Vulgata* (1215-1230)

Lancelot:

Lançarote gallego-portugués (fin. s. XIV)

Lanzarote del Lago castellano, 2ª y 3ª partes (s. XVI, copia 1414)

2. *Post-Vulgata* (1230-1240)¹³

2.1. *Estoire del Saint Graal*:

a. *Libro de Josep de Abarimatia* portugués (s. XVI, copia de 1313-1314)

b. *Libro de Josep Abarimatia* castellano (1470)

2.2. *Merlin y Suite Merlin*:

a. *Merlin* gallego-portugués

b. *Estoria de Merlin* castellano (1470)

c. *Baladro del sabio Merlin* (Sevilla, 1498; Sevilla, 1535)

2.3. *Queste del Saint Graal y Morte Artu*:

a. *Demanda do Santo Grial* portugués (1400-1438)

b. *Lançarote* castellano (1470)

La escasez de testimonios, manuscritos e impresos, no prueba que la *Materia de Bretaña* fuera poco conocida en la Península Ibérica. Desde principios del siglo XIV se multiplican las alusiones, los nombres, las referencias, pero la literatura de ficción no siempre era bien acogida y bien custodiada en las bibliotecas, pues movía a todo tipo de pecados.

¹² Bogdanow (1999), Chicote (2001; 2003); Contreras Martín (2002; 1997). El texto castellano ha sido publicado recientemente (Contreras Martín y Sharrer, 2006).

¹³ Gracia (1996).

En todo caso, parece indudable una continua relación entre los textos castellanos y portugueses, que lamentablemente no puede establecerse con más precisión, debido al largo camino recorrido por las copias existentes y a las informaciones contradictorias que nos suministran. No sorprende que se hayan discutido los orígenes del primitivo *Amadís*, con argumentos a favor de las tesis más occidentales, o con planteamientos que defienden el nacimiento castellano de la obra, siempre a partir de testimonios inexistentes, suplidos por conjeturas no siempre rigurosamente filológicas (como las de M. R. Lapa, por más que Gomes Eanes de Azurara lo atribuya a Vasco de Lobeira en 1454 [Castro, 2000; 2006]) o de más ingenio, como la que pone en relación la versión primitiva con los amoríos de Alfonso XI y Leonor de Guzmán, hacia 1329 y, en todo caso, antes de 1350, fecha de la muerte del rey castellano (Beltrán, 1998).

Eran momentos en que los vínculos entre Castilla y Portugal se reflejaban en una continua transferencia literaria. Creo que no será necesario recordar el “libro de canciones” que don Pedro, Conde de Barcelos, lega en su testamento a Alfonso XI de Castilla en 1350.

3

El tercer epígrafe nos habla de una crónica, o de varias.

Bajo el reinado de D. Dinis (1279-1325) se tradujo del árabe al portugués el “liber Rasae”:

Versus est in linguam Lusitanam ex Arabica, per me magistrum Machometum Saracenum nobilem architectum; et scribebat mecum Aegidius Petri, clericus...

Se trata del *Ajbar Muluk al-Andalus*, obra de Ahmad ibn Muhammad ibn Musa Alrazi (889-955), que en 1342 sería traducido del portugués al castellano (es conocida como *Crónica del moro Rasis*)¹⁴. La versión realizada en la corte de D. Dinis no se ha conservado y de ella no hay más noticias que las breves referencias a la misma que hace Andrés de Resende o los datos contenidos en la obra de Fernão Lopes (1419) que recogen la información acerca de los emires.

Pero si la versión portuguesa no parece que tuviera gran éxito, no se puede decir lo mismo de la traducción castellana, pues Pedro de Corral recurrió a ella en su *Crónica Sarracina*, utilizándola como prólogo o introducción a la materia que iba a “historiar”.

¹⁴ Catalán y Andrés (1974) y Gómez Redondo (2002a).

En efecto, Pedro de Corral será conocido y denostado por sus contemporáneos por la mezcla de ficción e historia que se encuentra en su texto, lo que no fue óbice para su éxito¹⁵. Y aunque se trata de una traducción anónima, posiblemente el traductor castellano del texto portugués sea el mismo Pedro de Corral, según ya sugirió Diego Catalán.

Pocos años más tarde – y los datos se enlazan como las cerezas de un cesto – el Conde de Barcelos redactó en portugués la conocida como *Crónica de 1344*, concluida el 21 de enero de ese año.¹⁶ Para llevar a cabo su trabajo, don Pedro utilizó la *Estoria de España* de Alfonso X y otros textos derivados de ella, como la versión gallega de la misma y la *Crónica de Castilla*, además de materiales diversos de carácter genealógico. Sin embargo, no ha sobrevivido ningún ejemplar del texto original, y las deducciones deben basarse tanto en la versión castellana conservada en copias manuscritas del siglo XVI, como en la anónima refundición portuguesa de principios del siglo XV¹⁷. Esta nueva versión sería traducida al castellano, y ya aparece en la biblioteca del II conde de Benavente, Rodrigo Alfonso de Pimentel, que la había mandado copiar a Manuel Rodríguez de Sevilla, quien concluyó su trabajo el 16 de marzo de 1434.

4

Esta tercera etapa nos ha metido de lleno en el siglo XIV y en el mundo de las traducciones. Al analizar las peculiares relaciones literarias de los reinos de Castilla y Portugal hemos visto ejemplos procedentes de la poesía lírica, de la novela y de la historiografía. Ahora quiero detenerme en la literatura religiosa y edificante; para ello me ocuparé de uno de los textos didáctico-moralizantes de mayor difusión en la Edad Media: la *Visión de Túngano*.

A mediados del siglo XII un monje irlandés llamado Marcos escribió en la localidad alemana de Ratisbona la *Visio Tnugdali* en prosa rimada latina. Según contaba al comienzo de la obra, fray Marcos había puesto por escrito el relato que el mismo Tnugdál, caballero irlandés, le había hecho al pasar por Ratisbona en 1149 como peregrino hacia Roma. Nada se sabe de fray Marcos, nombre que podría ocultar a

¹⁵ Levajo (1999), Cortijo Ocaña (1997) y Fogelquist (2001). De la *Crónica Sarracina* se han conservado, al menos, trece testimonios manuscritos y seis ediciones del siglo XV y XVI.

¹⁶ Cintra (1990).

¹⁷ Dias (2003), Esteves (1997).

Honorio de Autun o de Ratisbona (Honorius Augustodunensis), autor de obras tan significativas como el *Elucidarium* o la *Imago mundi*.

La *Visio Tnugdali* tuvo un enorme éxito. De la versión original se conserva medio centenar largo de manuscritos. Hubo una reelaboración en verso, también en latín, que llegó a los *Diálogos* de San Gregorio y a las *Vitae patrum*. Vicente de Beauvais incluyó en su *Speculum historiale* (XXVII, 88-104) una versión más breve en latín, en prosa, que tuvo también una amplísima difusión. Hubo dos versiones en verso al alemán y cinco en prosa, además de las adaptaciones derivadas del *Speculum historiale*. Hay tres traducciones al francés durante el siglo XIII, una en provenzal; una adaptación en prosa en francés del siglo XIV sirvió de base a una nueva versión en provenzal y a otra en francés (de David Aubert) en el siglo XV¹⁸. Al holandés se hicieron dos versiones en verso y tres en prosa; cuatro fueron las traducciones medievales al italiano, dos al portugués, una al catalán, otra al aragonés, al inglés, al sueco, al irlandés, al islandés, al serbocroata y al bielorruso, todas ellas en prosa.

En castellano hay una versión del siglo XIV (Toledo, Catedral, ms. 99-37) y otra traducción recogida en impresos del siglo XVI (Toledo, 1526); pero hay numerosas referencias que hacen pensar en una difusión mucho más amplia.

La traducción que nos interesa es cercana a una de las versiones que se hicieron al portugués en el mismo siglo XIV¹⁹, y abarca casi por completo la *Visio Tnugdali*²⁰.

El viaje al Otro Mundo del caballero irlandés se aprovecha para enviar mensajes políticos en muchas versiones: así, resultaba útil el castigo de un noble que había pretendido alejarse del camino recto hacia la salvación, a la vez que las penas que contemplaba en su paso por el Infierno servían de escarmiento a través de los personajes que allí sufrían condena. No extraña que el modelo se utilizara en la corte de María de Molina, empeñada en implantar un sistema de valores profundamente religioso, y tampoco extraña que en Portugal se tradujera la misma obra en una época en la que las relaciones con el reino de Castilla eran muy estrechas.

¹⁸ Para la historia del texto y las versiones francesas, véase Cavagna (2008).

¹⁹ Biblioteca Nacional de Lisboa, ms. 244. Gómez Redondo (1999: 1835) y Mourão (1988).

²⁰ Walsh y Thompson (1985: 4) y Gómez Redondo (2002b).

5

La batalla de Aljubarrota (1385) puso fin, temporalmente, a las aspiraciones castellanas sobre Portugal. Podría pensarse que con la derrota se produjo también una ruptura total de las relaciones culturales. Y si es verdad que a partir de ese momento se intensificó la relación de Castilla con Francia y con Italia (especialmente con los dominios italianos de la Corona de Aragón), no por eso hay que considerar interrumpidos los vínculos entre los dos reinos del occidente peninsular, aunque el distanciamiento empieza a ser considerable, como queda de manifiesto en las circunstancias que rodean el trasvase lingüístico de los textos que vamos a analizar ahora, y que pertenecen al ámbito técnico y científico.

Entre los nobles castellanos apresados en Aljubarrota se encontraba uno de los más altos representantes de la aristocracia: Don Pero López de Ayala (1332-1406), miembro de una importante familia, vinculada a la casa real. Destacado diplomático, logró paces estables con Portugal. Ya de avanzada edad, fue abandonando la actividad pública y dedicándose al estudio y a la traducción de las *Décadas* de Tito Livio y del *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio, obras que había conocido en sus misiones en la corte de Aviñón o en la del rey de Francia (Alvar y Megías, 2009: 134-45). Durante los meses que estuvo prisionero en Ovidos, Don Pero López de Ayala redactó el *Libro de la caça de las aves*, en el que incorpora casi literalmente el *Livro da falcoaria* de Pero Menino, halconero del rey Fernão I de Portugal; la apropiación es tan sistemática y tan extensa que cuando Gonzalo Rodríguez de Escobar (en la primera mitad del siglo XV) estaba cumpliendo el encargo de Pedro Martínez de Guzmán, de copiar el *Libro de la caça de las aves* de López de Ayala, a la altura del capítulo XI, “Como se deve purgar el falcon del agua que es llamada vidriada”, se interrumpe abruptamente y reconoce la fuente:

[...] e en este dicho capítulo onzeno de el libro de Pero Lopes fabla tanto, e más fallarás en el capítulo que fizo Pero Meninno falconero del rey don Fernando de Portugal; e por quanto yo Gonçalo Rodrigues de Escobar, viviendo con Pero Martines de Gusmán, lo trasladé e lo saqué del dicho libro de Pero Meninno por mandado del dicho Pero Martines, con quien yo vevía, e fallé este capítulo, traspasando d'él un capítulo de Pero Meninno del su libro el primero, en esta materia del agua vedriada, en el otro capítulo onzeno del libro de Pero

Lopes, e vi que tal era uno sobre esta razón, non lo quise escrevir, e déxelo así, porque fuera afán de más pora mi²¹ (RBM II/1370, fol. 20r).

El siglo XV iba avanzando, y con el paso de los años los problemas eran de índole diversa. En efecto, ya desde finales del siglo XIV se agravan las persecuciones de los judíos, hasta que en 1492 son expulsados por los Reyes Católicos. Los seguidores de Moisés buscan refugio en Portugal, que momentáneamente les facilita el establecimiento en sus tierras, a la vez que algunos de los más destacados son recibidos en la corte del rey João II. Entre éstos se encuentra el salmantino Abraham Zacut (1452-1515), astrónomo sobresaliente. Es posible que fuera uno de los treinta judíos destacados que acompañaron a Isaac Aboab para negociar ante el rey portugués el asentamiento de sus correligionarios en este reino; el hecho cierto es que en junio de 1493 estaba al servicio de João II, como astrónomo y cronista. Sin embargo, el decreto de expulsión de los judíos del reino de Portugal (1496) le obligó a trasladarse a Cartago (Túnez), donde vivió algunos meses. Más tarde, por la amenaza de la conquista española del Norte de África tuvo que trasladarse a dominios otomanos, concretamente a Damasco, donde murió en 1515²².

Entre sus obras destaca la *Compilación* (o *Composición*) *magna*, escrita en hebreo basándose en observaciones realizadas entre 1473 y 1478, que fue traducida al castellano por el propio Zacut y por Juan de Salaya en 1481, como indica el colofón del texto manuscrito :

Traductus fuit iste libellus de lingua hebraica in lingua vulgari ispanica, anno Domini 1481, per magistrum de Selaya, ipso Abraam Cecuth judeo interprete; et perfecta fuit hec escriptura anno predicto in nonis decembris. Falta Referencia

Estas palabras hacen pensar que Zacut traducía oralmente del hebreo al castellano y Salaya le daba forma a la expresión y, seguramente, adaptaba la terminología científica.

La versión de estas tablas astronómicas, con los correspondientes cánones y comentarios acerca de los movimientos de los siete planetas y del nudo lunar, tuvo un éxito extraordinario. Años más tarde José Vecino o Josep Vizinho llevó a cabo una

²¹ La relación entre la obra del Canciller y la de Menino ha sido estudiada por Di Stefano (1962) y Fradejas Rueda (2000).

²² Cantera Burgos (1931; 1935), Romano (1992), Chabás y Goldstein (2000), Cobos Bueno (2001), Gómez Aranda (2003) y Alvar y Megías (2009: 234-36), de donde tomo la información que sigue.

traducción al latín (*Almanach perpetuum*) y otra al castellano; ambas fueron impresas en Leiria en 1496, en la imprenta regentada por el judío Abraham Samuel d'Ortas²³.

Recordemos que José Vizinho era médico judío en la corte de João II (1455-1495), natural de Viseu y que acompañó al infante Don Fernando de Portugal durante parte de su cautiverio en el norte de África, y al parecer se encontraba en Fez en 1438.

Todavía durante el reinado de João II, Vizinho fue a Guinea con el fin de adaptar el astrolabio a las necesidades de los navegantes, de acuerdo con las nuevas latitudes. En el viaje le acompañaba otro astrónomo, médico también, maestre Rodrigo.

A pesar de las palabras del colofón, es posible que el *Almanach Perpetuum* no fuera traducido del hebreo a partir del *ha-Hibbur* de Zacut, pues las observaciones que contiene son completamente independientes de las establecidas por el judío salmantino, de tal forma que se trataría de una obra original del maestro José Vizinho.

El impulso que había recibido en Portugal la navegación desde los tiempos del infante Don Enrique justificaba la presencia de astrónomos y la traducción de obras científicas o técnicas que contribuyeran a la seguridad y orientación en las travesías. Los avances en el conocimiento de la geografía y los propios deseos de saber que llegaban con el Humanismo son suficientes para comprender la necesidad de otras traducciones, como el *Libro* de Marco Polo, que fue impreso en Lisboa en 1502. La obra no tardó en ver la luz en castellano, a partir de la versión portuguesa gracias a Rodrigo Fernández de Santaella (1444-1509) – hombre de merecida fama de sabio, fundador de la universidad de Sevilla –, que le dio el título de *Libro de Marco Paulo veneciano y de las cosas que vido en las partes orientales*: es la primera traducción castellana conocida de la obra de Marco Polo (en aragonés ya existía la versión de Juan Fernández de Heredia, del siglo XIV), y fue impresa en Sevilla por Estanislao Polono y Jacobo Cromberger, el 28 de mayo de 1503, con reediciones posteriores²⁴.

6

Bastaría este recorrido a través de la Edad Media para que nos hagamos una idea de los encuentros y desencuentros entre Castilla y Portugal. Pero antes de acabar quiero

²³ Alburquerque (1986). Costa (1994), Chabás y Goldstein (2000: 95-98), Samsó (2004) y Alvar y Megías (2009: 233-34).

²⁴ Aunque es posible que el original utilizado por Fernández de Santaella fuera el código italiano 930/MAR de la Biblioteca del Seminario Pontificio de Sevilla, según señala Peretto (1999-2000). Ver Valentinetti Mendi (1994), Gil (1987), Alvar (2010) y Medina Guerra (1994; 1996).

acercarme a algún otro ejemplo, por lo que tiene de revelador de las circunstancias en las que se produjeron una parte de los intercambios, al menos en el siglo XV. Algo hemos intuido con ejemplos como el de Pero López de Ayala en el castillo de Ovidos, o el de Abraham Zacut en la corte de João II. Creo que son relevantes las noticias que nos llegan de Alfonso de Cartagena (1385-1456)²⁵.

Era hijo del converso Pablo García de Santa María y miembro de una importante familia de judíos que se hicieron cristianos en 1390: su padre, que había sido rabino mayor de la sinagoga de Burgos con el nombre de Selomon Ha Levi, ocupó la sede episcopal de Cartagena y, en 1416, la de Burgos, en la que le sucedería su hijo Alfonso (1439), al regresar del concilio de Basilea, mientras que su hermano Gonzalo – que también estuvo en Basilea – llegó a ser obispo de Astorga, Plasencia y Sigüenza. Desempeñó con éxito delicadas misiones diplomáticas, que le valieron el nombramiento por parte de Juan II de Castilla de miembro del Consejo Real. Como embajador, estuvo en Portugal (1421-1423), donde consiguió establecer unas paces duraderas entre ambos reinos. Fue entonces cuando empezó a escribir tanto obras originales en latín (*Memorial de virtudes*, para el infante don Duarte de Portugal, que sería traducido al castellano en tiempos de los Reyes Católicos y dedicada a Isabel de Portugal), como versiones de textos latinos al castellano (el *De senectute* o la *Rhetorica* de Cicerón).

Al parecer, Alfonso de Cartagena llevó a cabo la traducción de los libros IX y X del *De casibus* de Boccaccio y de los dos tratados ciceronianos *De senectute* y *De officiis* a instancias de Juan Alfonso de Zamora, secretario de cámara de Juan II, que le acompañaba en las embajadas a Portugal que se sucedieron a partir de finales de 1421 (1423, 1424 y 1427). Fue en la primera de esas misiones diplomáticas en la que realizó las citadas versiones, a la vez que cumplía otro encargo para el infante don Duarte de Portugal, la redacción del *Memoriale virtutum*. Los dos amigos hicieron la traducción juntos, “yo diciendo [Juan Alfonso de Zamora] e vós escribiendo, más curando del seso que de la estrecha significación de las palabras, tornándolo de latín en nuestro lenguaje, con muy pequeño trabajo se acabó en las oras que sobran del tiempo que sabedes”²⁶.

²⁵ Serrano (1942), Cantera Burgos (1952), Penna (1959), Morrás (1991), Alonso de Cartagena (1996) y Alvar y Lucía Megías (2009: 55-67).

²⁶ Morrás (1996: 157).

Frases que más parecen la expresión de la sorpresa ante la imprevista facilidad del trabajo realizado entre dos, que la formulación de unos principios teóricos de técnica traductora.

Entre el mes de enero y el verano del mismo año de 1422 tradujo el *De officiis*, también como resultado del solícito interés de su compañero.

Hasta finales de septiembre del año 1422 estuvieron ocupados los dos compañeros en la traducción de los libros IX y X del *De casibus* de Boccaccio, que había quedado incompleto en la versión del Canciller Ayala, al menos en la copia que tenía Zamora (que quizás haya que identificar con Escorial L.II.14, que perteneció al biznieto de Fernán Pérez de Guzmán, D. Pedro Lasso de la Vega).

Es posible que el *De inventione ciceroniano*, vertido con el título de *Rethórica de M. Tulio*, fuera terminado alrededor de 1430. El infante D. Duarte le pidió la traducción del tratado ciceroniano durante una de las misiones diplomáticas del obispo de Burgos, pero el trabajo se alargó más de lo debido porque Cartagena tuvo que marcharse y luego se vio comprometido en otros quehaceres; hasta tiempo más tarde no encontró la ocasión de pagar la deuda contraída y de hacer llegar a D. Duarte, rey ya, la versión completa del tratado de Cicerón. En todo caso, la versión se concluiría antes de 1433, en que el infante D. Duarte se convirtió en rey²⁷.

Las buenas relaciones con el rey portugués no fueron óbice para que unas de las intervenciones jurídicas o diplomáticas del futuro obispo de Burgos fueran las *Allegationes super conquista Insularum Canariae*, que en castellano se conocerá con el título de *Alegato contra los portugueses sobre la conquista de las Islas Canarias*, compuesto el 27 de agosto de 1437. Sus editores modernos hablan de un periodo de composición entre el 23 de mayo de 1436 y el 6 de noviembre del mismo año (González Rolán, Hernández González y Saquero Suárez-Somonte, 1994: 20-21). Frente a lo que se creía hasta el momento, Fernández Gallardo (2002) ha demostrado que se trata de una obra jurídica – digna de ser estudiada junto con las de Bartolo de Saxoferrato –, y que nunca llegó a ser pronunciada en el concilio de Basilea.

El otro ejemplo que quiero comentar, último de esta larga serie, se refiere a la misma época y tiene, también, como posible impulsor a D. Duarte. Se trata de la *Confessio amantis* de John Gower traducida al castellano por Juan de Cuenca a través

²⁷ Alonso de Cartagena (1996: 19-20). Para la figura del rey portugués, véase Duarte (2006) y para el ambiente en la corte de Portugal, véase Fernández Sánchez y Sabio Pinilla (1999) y Nascimento (1993).

de una versión portuguesa – considerada perdida hasta hace muy poco y parcialmente recuperada – realizada por Roberto Payne. El texto utilizado por Payne y fielmente traducido por Juan de Cuenca debía presentar mezcladas la primera (1390) y la tercera recensión del original inglés (1393)²⁸.

Los únicos datos seguros que poseemos acerca del traductor son los que suministra el comienzo del texto:

Este libro es llamado *Confesión del amante*, el cual compuso Joan Goer, natural del reino de Inglaterra, e fue tornado en lenguaje portugués por Ruberto Paym, natural del dicho reino e canónigo de la cibdat de Lixboa. E después fue sacado en lenguaje castellano por Joan de Cuenca, vezino de la cibdad de Huete. (Gower, 1990: 141; actualizamos las grafías y retocamos ligeramente la puntuación).

Se han planteado dos hipótesis sobre la llegada del texto inglés a Castilla y, por tanto, sobre la fecha de la traducción realizada por Juan de Cuenca.

Por una parte, podría haber sido el regalo de Felipa de Láncaster y de su hermana Catalina – ambas hijas de Juan de Gante – para sus respectivos maridos, los reyes João I de Portugal y Enrique III de Castilla, lo que justificaría la existencia de ambas versiones y la proximidad cronológica de las mismas.

La llegada de doña Felipa de Láncaster (1360-1415) a Portugal para casarse con João I (en 1387), supuso la presencia de una nutrida corte de caballeros ingleses en este reino; entre ellos se encontraba Robert Payne, que llegó a ser canónigo de Lisboa, como se dice al comienzo de la versión española de la obra de Gower. Según Russell (1961), Payne tradujo el texto de John Gower entre 1399 y 1415. Su versión de la *Confessio amantis* pasó a formar parte de la biblioteca – excelente – del rey D. Duarte de Portugal (1391-1438), base de la actual de la Torre do Tombo. Pero nada se sabe de la existencia posterior del libro. De la fecha que se otorgue al trabajo de Payne dependerán, también, la datación de Juan de Cuenca y el entramado de sus relaciones.

Doña Catalina, desde 1388 mujer de Enrique III de Castilla (1390-1406), era medio hermana de doña Felipa de Láncaster. Doña Constanza, mujer de Juan de Gante, duque de Láncaster, fue señora de la villa de Huete, en virtud de una concesión de Juan I de Castilla, el padre de Enrique III. Es posible que Juan de Cuenca trabajara al servicio

²⁸ Cortijo Ocaña (2007-2008; 2007), Cortijo Ocaña y Correia de Oliveira (2005; 2007), Santano Moreno (1989; 1990), Gower (1990), Sáez Hidalgo (1997), Correia de Oliveira (2003), Faccon (2007) y Alvar y Lucía Megías (2009: 71-73).

de esta última y que la traducción de la obra de Gower fuera resultado de unas circunstancias políticas concretas.

B. Santano Moreno (1991) plantea otra hipótesis, que retrasaría la fecha de ambas versiones. Para ello, se basa en los siguientes datos: por un lado, la referencia a Huete como ciudad y no como villa. La concesión del título de ciudad se debió a Juan II, a petición de su halconero Pero Carrillo, en 1428; y por otro, la equivalencia entre las *an hundred pounds* (v. 2719) ingleses y las *seiscientas coronas* (portuguesas) que se citan en la traducción castellana del verso inglés: la corona no existió como moneda ni en Castilla, ni en Portugal, aunque en este reino se utilizaba ese nombre en tiempos de D. Duarte (1433-1438) para designar la suma de 120 reales; 1 libra inglesa equivalía a 6,125 coronas, lo que significaría que Payne (y Cuenca, tras él) hizo una adaptación del valor.

En todo caso, el interés bibliófilo de D. Duarte y de Juan II de Castilla nos lleva a la época en que Alfonso de Cartagena hacía de embajador y de traductor para ambos reyes, como acabamos de ver.

Así, el texto inglés podría haber llegado a la corte portuguesa a finales del siglo XIV, aunque Payne pudo llevar a cabo su traducción algunos años más tarde; pero sería en el segundo cuarto del siglo XV cuando la obra de Gower fue conocida y vertida al castellano por Juan de Cuenca, quizás compañero de Cartagena en alguna de sus embajadas al reino de Portugal.

7. Conclusión

La poesía lírica, la novela, la historiografía, la literatura didáctico-moralizante, tratados técnicos o científicos... No hay género en el que no se encuentre algún ejemplo de las relaciones culturales de Portugal y el reino de Castilla y León. Las circunstancias que explican esas estrechas relaciones son de carácter político o personal, pero siempre se aprecia la presencia de la corte, de los vínculos familiares. En este sentido, llama la atención el escaso peso de la Iglesia, más preocupada de distanciarse y construir su propio mundo, que de establecer lazos con el reino vecino que pudieran ser mal entendidos. Por otra parte, da la sensación de que la nobleza y, más aún, los reyes de Portugal y Castilla, celosos siempre entre sí, procuraron mantener un mismo planteamiento cultural, que en definitiva los acercaba a los distintos movimientos

intelectuales que se iban produciendo en el occidente europeo. Es cierto que sólo me he ocupado de las relaciones “bilaterales”, y que no he querido entrar – no era el asunto de esta intervención – en el desarrollo de otras líneas culturales en las que avanzan de forma paralela ambos reinos, aunque ajenos el uno del otro. La Guerra de los Cien Años que enfrentó a Francia e Inglaterra, también enfrentó a Castilla y Portugal, pero por debajo del antagonismo político y militar siempre hubo entre todos ellos un oculto sentido de emulación. Por lo que a nosotros nos interesa, llama la atención la similitud de actitudes entre Alfonso X y D. Dinis, entre el Conde de Barcelos y Alfonso XI, entre D. Duarte y Juan II. ¿Será sólo el signo de los tiempos?

BIBLIOGRAFÍA

- ALBURQUERQUE, L. de (1986): “Introdução”, en Abraão Zacuto, *Almanach Perpetuum*, [Lisboa], Imprensa Nacional Casa da Moeda, pp. 7-59.
- ALONSO DE CARTAGENA (1996): *Libros de Tulio: De Senetute. De los Ofícios*, ed. M. Morras, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares.
- ALVAR, Carlos (1993): “Poesía gallego-portuguesa y Materia de Bretaña: algunas hipótesis”, en *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso (Santiago de Compostela, 26 e 29 abril 1993)*, ed. M. Brea, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 31-51.
- _____ (1998): “El *Tristán en prosa* del ms. 5276 de la Bibliothèque Municipale de Dijon”, en *Literatura de caballerías y orígenes de la novela*, ed. R. Beltrán, Valencia, Universitat de València, pp. 19-61.
- _____ (2001): “*Tristanes* italianos y *Tristanes* castellanos”, *Studi Mediolatini e Volgari*, 47, pp. 57-75.
- _____ (2002): “Raíces medievales de los libros de caballerías”, *Edad de Oro*, 22, pp. 61-84.
- _____ (2010): *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- ALVAR, Carlos y J. M. Lucía Megías (2009): *Repertorio de traductores del siglo XV*, Madrid, Ollero y Ramos.

- ARAGÓN FERNÁNDEZ, A. M. (2003): *Literatura del Grial. Siglos XII y XIII*, Madrid, Síntesis.
- BELTRÁN, V. (1996): "Itinerario de los Tristanes", *Voz y Letra*, 7, pp. 17-44.
- _____ (1998): "La Leonoreta del Amadís", en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago, 1985)*, ed. V. Beltrán, Barcelona, PPU, pp. 187-97.
- BOGDANOW, F. (1959): "The Suite du Merlin and the Post-Vulgate Roman du Graal", en *Arthurian Literature in the Middle Ages*, ed. R. S. Loomis, Oxford, Clarendon Press, pp. 325-35.
- _____ (1966): *The Romance of the Grail. A Study of the Structure and Genesis of a Thirteenth-Century Arthurian Prose Romance*, Manchester-New York, Manchester University Press-Barnes and Noble.
- _____ (1975): "The Relationship of the Portuguese and Spanish Demandas to the extant French Manuscripts of the Post-Vulgate *Queste del Saint Graal*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 57, pp. 13-32.
- _____ (1985): "The Post-Vulgate *Mort Artu* and the Textual Tradition of the *Vulgate Mort Artu*", en *Estudios Románicos dedicados al profesor A. Soria Ortega*, eds. J. Montoya y J. Paredes, I, Granada, Universidad de Granada, pp. 273-90.
- _____ (1990): "L'invention du texte, intertextualité et le problème de la transmission et de la classification de manuscrits: le cas des versions de la *Queste del saint Graal Post-Vulgate* et du *Tristan en prose*", *Romania*, 111, pp. 121-40.
- _____ (1999): "The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (Ms. 9611) and its Relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a Hitherto Unknown French Source of One of the Incidents of the *Tercero Libro*", *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, 76.4, pp. 441-52.
- CANTERA BURGOS, F. (1931): "Notas para la historia de la astronomía en la España medieval: El judío salmantino Abraham Zacut", *Revista de la Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Madrid*, 18, pp. 63-150.
- _____ (1935): *El judío salmantino Abraham Zacut*, Madrid, Aguilar.
- _____ (1952): *Alvar García de Santa María*, Madrid, CSIC.

- CARTER, H. H. (1967): *The Portuguese Book of Joseph of Arimathea. Paleographical edition with introduction, linguistic study, notes, plates and glossary*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- CASTRO, I. (1976-1979): “Quando foi copiado o *Livro de José de Arimateia*?”, *Boletim de Filologia*, 25, pp. 173-83.
- _____ (2000): “Rodrigues Lapa e as origens do romance de cavalaria em Portugal”, en *Filologia, Literatura e Linguística*, pp. 145-56.
- _____ (2001a): “La materia di Bretagna in Portogallo”, en *Civiltà letteraria dei paesi di espressione portoghese. I Il Portogallo. Dalle origini al Seicento*, ed. L. Stegagno Picchio, Firenze, Passigli Editori, pp. 195-210.
- _____ (2001b): “Sobre a edição do *Livro de José de Arimateia*”, en L. C. Neves, M. Madureira y T. Amado (eds.) (2001), pp. 59-68.
- _____ (2006 [2002]): “*Fallar* e a tradição peninsular da *Demanda*”, *Santa Barbara Portuguese Studies*, 6, pp. 262-71.
- CATALÁN, D. y M. S. de Andrés, eds. (1974): *Crónica del moro Rasis*, Madrid, Gredos.
- CAVAGNA, M. (2008): *La vision de Tondale. Les versions françaises de Jean de Vignay, David Aubert, Regnaud le Queux*, Paris, H. Champion.
- CHABÁS, J. y B. R. Goldstein (2000): *Astronomy in the Iberian Peninsula: Abraham Zacut and the Transition from Manuscript to Print*, Philadelphia, American Philosophical Society.
- CHICOTE, G. (2001): “Lanzarote en España: derroteros genéricos del caballero cortés”, *Revista de Literatura Medieval*, 13, pp. 79-91.
- _____ (2003): “Configuración discursiva de la materia artúrica en la prosa castellana: el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de Madrid”, en *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales*, eds. L. von der Walde, C. Company y A. González, México, Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-El Colegio de México, pp. 51-63.
- CINTRA, Luís Felipe Lindley, ed. (1990) *Crónica geral de Espanha de 1344*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.
- COBOS BUENO, J. M. (2001): *Un astrónomo en la Academia Renacentista del Maestre de Alcántara Fray Juan de Zúñiga y Pimentel: Abraham Zacut*, Badajoz, FSPM.

- CONTRERAS MARTÍN, A. (1997): “La traducción del *Lancelot propre* en la Castilla medieval”, en *II Congreso Internacional sobre Traducción. Abril 1994*, ed. M. Bacardí, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 465-93.
- _____ (2002): “*Lancelot en prose, Lanzarote del Lago* hispánico y *Le Morte Darthur*: la recepción del roman en España e Inglaterra”, en *Estudios de Literatura Comparada. Norte y Sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, ed. J. E. Martínez et al., León, Universidad de León, pp. 503-18.
- CONTRERAS MARTÍN, A. y H. L. Sharrer, ed. (2006): *Lanzarote del Lago*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- CORREIA, I. C. (2003): “Os sonhos e a construção da ideologia da linhagem no *Livro de José de Arimateia*”, en *Da Decifração em Textos Medievais. IV Colóquio da Secção Portuguesa da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, eds. A. P. Morais, T. Araújo y R. S. Paixão, Lisboa, Colibri, pp. 235-45.
- CORREIA DE OLIVEIRA, M. C. (2003): “Sobre *muse* e a *Musa*: (com)textos de sabedoria em *Confessio Amantis* de John Gower e sua tradução ibérica”, *e-Humanista*, 3, pp. 1-18.
- CORTIJO OCAÑA, A. (1997): “La *Crónica del Moro Rasis* y la *Crónica Sarracina*: Dos testimonios desconocidos (University of California at Berkeley: Bancroft Library, Ms. UCB 143, vol. 124)”, *La Corónica*, 25.2, pp. 5-30.
- _____ (2007): “El libro VI de la *Confessio Amantis*”, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 8, pp. 38-72.
- _____ (2007-2008): “El ‘terçeyro liuro’ de la *Confessio Amantis* portuguesa”, *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 13, pp. 147-180.
- CORTIJO OCAÑA, A. y M. C. CORREIA DE OLIVEIRA (2005): “El libro VIII de la *Confessio Amantis* portuguesa”, *Revista de lengüas y literaturas catalana, gallega y vasca*, 11, pp. 181-240
- _____ (2007): “O Rregimento dos Homees’: el libro VII de la *Confessio amantis* portuguesa”, *Revista de Literatura Medieval*, 19, pp. 7-124.

- COSTA, J. P. (1994): “Vizinho, Mestre José”, *Dicionário de História dos Descobrimentos Portugueses*, dir. L. de Albuquerque, II, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. 1082-83.
- DAVID, H. (1989): “Os portugueses e a reconquista castelhana e aragonesa do século XIII”, en *Actas das II Jornadas Luso-Espanholas da História Medieval*, III. Porto, Centro de História da Universidade do Porto, pp. 1029-41.
- DAVID, H. y J. A. PIZARRO (1987): “Nobres portugueses em Leão e Castela (século XIII)”, *Revista de História* (Porto), 7, pp. 135-50.
- DI STEFANO, G. (1962): “Il *Libro de la caza* di Pero López de Ayala e il *Livro de falcoaria* di Pero Menino”, en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, pp. 7-32.
- DIAS, I. de Barros (2003): *Metamorfoses de Babel. A historiografia ibérica (sécs. XIII-XIV): construções e estratégias textuais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian-Fundação para a Ciência e a Tecnologia-Ministério da Ciência e do Ensino Superior.
- DUARTE, L. M. (2006): *D. Duarte*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ENTWISTLE, W. J. (1925): *The Arthurian Legend in the Literatures of the Spanish Peninsula*, London-Toronto, J.M. Dent & Sons Ltd.
- ESTEVES, E. R. P. Nunes (1997): *A Crónica geral de Espanha de 1344: Estudo estético-literário*, Évora, Pendor.
- FACCON, M. (2007): *La fortuna de la Confessio Amantis en la Península Ibérica: estudio comparativo de las traducciones y edición del ms. Madrid, Real Biblioteca, II-3088 (Prólogo, I, II, III, IV Libros)*, Tesis doctoral, Universidad de Verona.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, L. (2002): *Alonso de Cartagena (1385-1456). Una biografía política en la Castilla del siglo XV*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, M., y J. A. Sabio Pinilla (1999): “Tradición clásica y reflexiones sobre la traducción en la corte de Avis”, *Hieronymus Complutensis. El mundo de la traducción*, 8, pp. 61-72.
- FOGELQUIST, J. D., ed. (2001): *Crónica del rey don Rodrigo postrimero rey de los godos (Crónica Sarracina)*, 2 vols., Madrid, Castalia.

- FRADEJAS RUEDA, J. M. (2000): “Una traducción al castellano de Pero Menino ¿desconocida?”, en eds. A. M. Beresford y A. D. Deyermond, *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, pp. 31-41.
- GIL, J., ed. (1987): *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo, versión de Rodrigo de Santaella*, Madrid, Alianza.
- GÓMEZ ARANDA, M. (2003): *Sefarad científica: la visión judía de la ciencia en la Edad Media: Ibn Ezra, Maimónides, Zacuto*, Tres Cantos, Nivela.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1999): *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2002a): “Crónica del moro Rasis”, en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, eds. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Madrid, Castalia, pp. 328-30.
- _____ (2002b): “Visión de don Túngano”, en *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, eds. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Madrid, Castalia, pp. 1030-31.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T., F. Hernández González y P. Saquero Suárez-Somonte (1994): *Diplomacia y humanismo en el siglo XV. Edición crítica, traducción y notas de las “Allegationes super conquesta Insularum Canariae contra portugaleses” de Alfonso de Cartagena*, Madrid, UNED.
- GOWER, John (1990): *Confesión del amante. Traducción de Juan de Cuenca (siglo XV)*, ed. paleográfica de E. Alvar; prólogo de M. Alvar, Madrid, RAE (Anejos BRAE, 45).
- GRACIA, P. (1996): “El ciclo de la *post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas”, *Voz y Letra*, 7, pp. 5-15.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, S. (1998): “A corte poética de Afonso III o Bolonhês e a materia de Bretaña”, en *Ondas do mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*, eds. D. W. Flitter y P. Odber de Baubeta, Birmingham, Seminario de Estudios Galegos. Dept. of Hispanic Studies. The University of Birmingham, pp. 108-23.

- _____ (2001): “O Marot haja mal-grado: *Lais de Bretaña*, ciclos en prosa e recepción da materia de Bretaña na Península Ibérica”, *Boletín Galego de Literatura*, 25, pp. 35-49.
- _____ (2007): “La poética compositiva de los *lais de Bretanha: Amor, des que m'á vós cheguei* y los *lais anómalos* de la *Post-Vulgata*”, *Revista de Poética Medieval*, 19, pp. 93-113.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, S y P. Lorenzo Gradín (2001): *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- LEVAJO, J. C. (1999): *A crónica do Mouro Rasis e a historiografía portuguesa medieval*, Lisboa, Instituto Oriental.
- LIDA DE MALKIEL, Maria R. (1959): “Arthurian Literature in Spain and Portugal”, en *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*, ed. Loomis, R. S., Oxford, Clarendon Press, pp. 406-18.
- LORENZO GRADÍN, P. y E. M^a Díaz Martínez (2005): “Algunas peculiaridades del fragmento gallego del *Livro de Tristan*”, en *Actas del IX Congreso Internacional de la AHLM*, eds. C. Parrilla y M. Pampín, III, Noia, Toxosoutos, pp. 57-79.
- MATTOSO, José (1985): *Portugal medieval. Novas interpretações*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1986): “As relações de Portugal com Castela no reinado de Afonso X, o Sábio”, *Estudos Medievais*, 7, pp. 77-82.
- MEDINA GUERRA, M^a A. (1994): “Apuntes biográficos sobre Rodrigo Fernández de Santaella”, *Analecta Malacitana*, 17.1, pp. 145-51.
- _____ (1996): “Los diccionarios latín-español de Elio Antonio de Nebrija y Rodrigo Fernández de Santaella”, en *Estudios de historia de la lexicografía del español*, coord. M. Alvar, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 27-34.
- MIRANDA, J. C. R. (1991): “Realeza e cavalaria no *Livro de José de Arimateia*, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*”, en *Literatura medieval. Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, vol. III, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 157-61.
- _____ (1998): *A Demanda do Santo Graal e o ciclo arturiano da Vulgata*, Porto, Granito.

- MORRÁS, M. (1991): “Repertorio de obras, manuscritos y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1384-1456)”, *Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5, pp. 213-48.
- MORRÁS, M. (1996): Alonso de Cartagena, *Libros de Tulio: De senetute; De los ofiços*. Alcalá de Henares, Universidad.
- MOURA, L. (2001): “A representação do feminino no *Livro de José de Arimateia*”, en L. C. Neves, M. Madureira y T. Amado (eds.) (2001), pp. 69-79.
- MOURÃO, J. A. M. (1988): *A visão de Túndalo; da Fornalha de Ferro à Cidade de Deus*, Lisboa, S. E.
- NASCIMENTO, A. A. (1993): “As livrarias dos príncipes de Avis”, *Biblos*, 69, pp. 265-87.
- _____ (2008): “As voltas do *Livro de José de Arimateia*: em busca de um percurso, a propósito de um fragmento trecentista recuperado”, *Península. Revista de Estudos Ibéricos*, 5, pp. 129-40.
- NEVES, L. Curado, M. Madureira y T. Amado, eds. (2001): *Matéria de Bretanha em Portugal. Actas do colóquio realizado em Lisboa nos dias 8 e 9 de Novembro de 2001*, Lisboa, Edições Colibri.
- NORTHUP, G. T. (1912): “The Italian Origin of the Spanish Tristram Versions”, *Romanic Review*, 3, pp. 194-222.
- NUNES, I. Freire (1999) : *Le Graal ibérique et ses rapports avec la littérature française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- PELLEGRINI, S. (1928): “I *lais* portoghesi del codice vaticano lat. 7182”, *Archivum Romanicum*, 12, 1928, pp. 303-17. Recogido después en *Studi su trove e trovatori della prima lirica ispano-portoghese*, Bari, Adriatica, 1959, pp. 184-99.
- PENNA, M. (1959): *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid, Atlas.
- PENSADO TOMÉ, J. L. (1962): *Fragmento de un “Livro de Tristán” galaico-portugués*, Santiago de Compostela, CSIC.
- PERETTO, F. (1999-2000) “Il codice sivigliano del *Milione*”, *Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, 14, pp. 379-97.
- PIETSCH, K. (1924-1925), *Spanish Grail Fragments*, I, Chicago, Chicago University Press.

- PIO, C. (2007): “Da *Estoire del Saint Graal* ao *Livro de José de Arimateia*: as relações entre a edição de Paris de 1516 e o ms. Português”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)*, eds. A. López Castro y L. Cuesta Torre, II, León, Universidad de León, pp. 953-58.
- RESENDE DE OLIVEIRA, A. (1995): *Trobadores e xograres. Contexto histórico*, Vigo, Xerais.
- ROMANO, D. (1992): *La ciencia hispanojudía*, Madrid, Mapfre.
- RON FERNÁNDEZ, X. (1999): “Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los *lais* de Bretaña gallego-portugueses”, en *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, eds. J. Paredes y E. Muñoz Raya, Granada, Universidad de Granada, pp. 423-50.
- RUSSELL, P. E. (1961): “Robert Payn and Juan de Cuenca, Translators of Gower’s *Confessio Amantis*”, *Medium Aevum*, 30, pp. 26-32.
- SÁEZ HIDALGO, A. (1997): “*Ensamplis ther ben manyon*: Generic Terms in Gower’s *Confessio Amantis* and Juan de Cuenca’s Spanish Version”, *SELIM*, 6, pp. 317-24.
- SAMSÓ, JULIO (2004): “Abraham Zacut and José Vizinho’s *Almanach Perpetuum* in Arabic (16th-19th century)”, *Centaurus*, 46.1, pp. 82-97.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R. (2003): “Cistercienses y leyenda artúrica: el Caballero del León en Penamaior (Lugo)”, en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, eds. R. Sánchez Ameijeiras y J. L. Senra Gabriel y Galán, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 295-321
- SANTANO MORENO, B. (1989): “La traducción de *Confessio Amantis* de John Gower”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 12, pp. 253-65.
- _____ (1990): *Estudio sobre “Confessio Amantis” de John Gower y su versión castellana, “Confysión del amante” de Juan de Cuenca*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- _____ (1991): “Some Observaciones on the Dates and Circumstances of the Fifteenth-Century Portuguese and Castilian Translations of John Gower’s *Confessio Amantis*”, *SELIM*, 1, pp. 106-23.

- SERRANO, L. (1942): *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alfonso de Cartagena*, Madrid, CSIC.
- SHARRER, H. L. (1988): “La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa”, en *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santiago de Compostela 2-6 diciembre de 1985)*, ed. V. Beltrán, Barcelona, PPU, pp. 561-69.
- TRUJILLO, J. R. (2006) : *Demanda del Santo Grial (Toledo, Juan de Villaquirán, 1515)*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- VALENTINETTI MENDI, A. (1994): “La traducción de Santaella del *Libro de las maravillas*”, *Philologia Hispalensis*, 9, pp. 223-30.
- VASCONCELLOS, C. Michaelis de (1904): *Cancioneiro da Ajuda*. Halle a.S., Max Niemeyer, pp. 479-525. Luego publicado de nuevo en Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag, 1980.
- _____ (1924-1925): “Em volta de Sancho II”, *Lusitânia*, 2, pp. 7-25.
- VENTURA, L. (2006): *D. Afonso III*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- WALSH, J. K. y B. B. THOMPSON (1985): *Historia del virtuoso cavallero Don Túngano (Toledo, 1526)*, New York, Lorenzo Clemente.

PORTUGAL Y CATALUÑA EN LA GUERRA DE PAPEL Y TINTA

Vanda Anastácio

Universidade de Lisboa

Palabras clave: Iberismo, Periodismo, Diálogo cultural, Don Quijote

Cuando tan amablemente me invitaron a participar en una mesa redonda, jamás hubiera podido pensar que algún tiempo después me sería pedido un texto escrito. Lo que aquí se presenta corresponde solamente, de manera muy resumida y en estilo informal, a algunos de los temas que preparé para la participación en una discusión más profunda sobre *Diálogos ibéricos de la Edad Media al siglo XVII*. El tema es amplio y hay, seguramente, distintos puntos de vista desde los cuales podría ser desarrollado. Presentaré a continuación algunas reflexiones:

1. En mi caso personal, en los últimos años he sido invitada algunas veces a hablar sobre este asunto en conferencias internacionales dedicadas a las *relaciones ibéricas, diálogos peninsulares, etc*¹. Al presentar fuera de la Península Ibérica estas cuestiones me parecía que tenía sentido, en el momento presente, en el que se subraya el objetivo común europeo de una “Unión” simultáneamente económica y social, llamar la atención de los países no ibéricos sobre el hecho de que la Península no es ni una unidad política ni un territorio en donde hay solo dos espacios culturales.
2. Una mirada a la Historia puede ser ilustrativa: después del reino visigótico, muchos fueron los monarcas de los varios reinos y comunidades ibéricas que intentaron llevar a cabo la realización del sueño de la unidad política de *Iberia*, pero la última coyuntura que la hizo posible, la anexión de Portugal

¹ Me refiero al Coloquio titulado “*Portugal e Espanha: a construção do Outro*” organizado por el *Institut für Iberoromanistik* de la Universidad de Basilea entre los días 17 y 19 de enero de 2008 y el Seminario *Imagining Iberia: a research symposium* en el King’s College de la Universidad de Londres el 7 diciembre de 2007.

en 1580 por Felipe II, se deshizo en 1640 en unas circunstancias que podrían haber dado origen a otros recortes políticos.

3. El año 1640 marca un momento de inflexión en el equilibrio político de fuerzas entre las distintas regiones de la Península Ibérica. En el transcurso de pocos meses ocurrieron dos hechos trascendentales: la rebelión de Cataluña contra el gobierno central de la monarquía de los Austrias (en primavera) y la Restauración de Portugal, en diciembre. Estos movimientos de insurrección, que resultaron, en cierta medida, de circunstancias comunes en las dos regiones, culminaron en guerras entre estas comunidades periféricas y Castilla.
4. Ni Cataluña ni Portugal poseían en ese momento ejércitos o medios para crear y mantener un ejército a la altura de las fuerzas profesionales al servicio de la monarquía. Estas guerras se ganaban o se perdían en distintos frentes: en el frente militar, por un lado, pero, sobre todo, en ofensivas diplomáticas y por medio de campañas de propaganda impresa incluyendo pliegos sueltos e imágenes impresas de larga difusión.
5. Inicialmente estudié un pliego que contenía un texto aparentemente burlesco en donde el personaje de D. Quijote de la Mancha, creado por Cervantes, pronunciaba un discurso en castellano a los partidarios de Felipe IV, diciéndoles que su monarca perdería la guerra y que él (Quijote) se había pasado al partido portugués por haber reconocido el valor superior de los portugueses². A partir de este análisis fue posible discutir:
 - a. Cuestiones como quién pagaba esta propaganda, quién la escribía, quién la difundía, cómo y para qué público;
 - b. La utilización de la lengua castellana por parte de los portugueses con fines propagandísticos con la intención de que fuera leída por el “enemigo”;

² Vanda Anastácio (2007): “«Heróicas virtudes e escritos que as publicuem». D. Quixote nos *papéis da Restauração*” *Revue der iberischen Halbinseln*, n° 28, Berlín, Instituto Ibero-Americano, pp. 117-136.

- c. La utilización de textos aparentemente inocentes o de burlas como medio de comunicación (cifrado) entre partidarios;
 - d. La relación entre ciertos pliegos y ciertos acontecimientos. Por ejemplo, la de ese pliego con los hechos de la rebelión del Duque de Medina Sidonia en 1641.
6. Con el fin de ilustrar el hecho de que la Península Ibérica es, aún hoy, un mosaico de distintas culturas, empecé a estudiar las representaciones de Portugal y de Cataluña en los pliegos de propaganda publicados por los distintos partidos entre 1640 y 1645. Esa investigación me ha permitido llegar a algunas conclusiones significativas:
- a. identificar, en Portugal y en Cataluña, grupos de impresores al servicio de los líderes de cada uno de los partidos;
 - b. comprobar la interferencia, en los conflictos peninsulares, de potencias exteriores, sobre todo de Francia, a través de las traducciones al francés de pliegos portugueses y catalanes, y de la impresión de estampas de sátira política contra Castilla con las cuales Francia inundó el mercado peninsular;
 - c. la intensa circulación de textos manuscritos e impresos entre Portugal y Cataluña durante estos años: un mismo pliego era publicado en catalán en Cataluña, y en portugués o en castellano en Portugal, con intervalos de una o dos semanas.
7. Especialmente ilustrativo resultó el hecho de encontrar coincidencias fundamentales en los textos producidos en aquel entonces por el partido portugués y por el partido catalán, a nivel de representación.
- a. En cuanto a la utilización de la lengua castellana, si los portugueses explicaban que la usaban “por que Castela saiba ler em língua sua glórias nossas”³, los catalanes escribían que hurtaban al enemigo su lengua para que éste conociera sus hazañas⁴;

³ Manuel Araújo de Castro (1645) “Dedicatória”, *La mayor hazaña de Portugal*, Lisboa, António Álvares, 1645.

⁴ “dexo industrioso, por remissa, la lengua de mi querida nacion, y hurto licitamente al enemigo la suya, no para destemplar los filos de su harto destemplado corte, sino para que la misma que persigue falsa, defiende verdadera, y juntamete esplaye las plumas de mi coraçon,” en *Noticia Universal de Catalunha en Amor servicios y Finezas admirable, en agravios opresiones y desprecios sufrida, en constituciones privilegios y libertades valerosa, en alteraciones movimientos y debates disculpada, en defensas repulsas*

- b. Portugal y Cataluña son caracterizados como *locus amoenus* antes de la anexión a Castilla. Se parte de la idea de que han sido destruidos por la gobernación del Conde Duque de Olivares, y que solo podrán volver a ese estado de perfección tras la separación de la Monarquía de los Áustrias;
- c. Portugal y Cataluña se autorepresentan como pueblos elegidos por Dios para un destino singular e independiente (las pruebas son el milagro de Ourique, la protección de los santos catalanes y la aparición de la Virgen a Jaume de Monfort);
- d. La monarquía castellana es representada como una tiranía, un cautiverio y una opresión;
- e. La persona sagrada del rey apenas es atacada en esta guerra de tinta, ni por parte portuguesa ni por parte catalana; pero, en compensación, al Conde Duque de Olivares se le hace responsable de todos los males.

Estas coincidencias pueden enseñarnos mucho sobre las sociedades en conflicto, al mismo tiempo que nos permiten realizar una reflexión sobre algunas de las características del mundo Ibérico de ayer y de hoy.

8. En la configuración cultural del siglo XVII, en las sociedades de las monarquías europeas, estratificadas a partir de valores como el honor, el nombre y la sangre, estos argumentos eran los únicos que podían justificar la infracción del orden social que representaban las tentativas separatistas.

9. En un mundo sometido a la autoridad real, en donde ésta era percibida como una emanación de la voluntad divina, la única manera de escapar a esa autoridad era, precisamente, el poner en duda su fundamento teológico.

10. Por otro lado, hay que decir que los argumentos usados por los separatistas de 1640 no eran nuevos: anteriormente ya habían sido empleados en los Países Bajos en el año 1560, por los autores de pliegos contra España y la misma estrategia volvió a ser utilizada en el año 1640 en Cataluña y en Portugal.

e evasiones encogida, en Dios Razón y Armas prevenida y siempre en su Fidelidad constante. A los muy Illustres Consellerses, y Sábio Consejo de Ciento de la ciudad de Barcelona, Barcelona, 1641, § 3.

En conclusión:

Además de las representaciones más o menos ficcionadas de los distintos momentos de las campañas militares contra la monarquía de los Áustrias, estos textos nos informan sobre otra dimensión del conflicto: la guerra que se disputó tanto a nivel ideológico como simbólico, reuniendo en un mismo momento, en un esfuerzo semejante de autonomía y legitimación, dos comunidades de los extremos de la Península.

Por otra parte, estudiar este momento histórico, que puede ser considerado como un punto máximo de tensión en las relaciones de distintas comunidades ibéricas de la Historia Moderna, podrá ayudar a subrayar, por un lado, la diversidad cultural de la unidad geográfica que los Antiguos bautizaran con el nombre de *Iberia* y, por otro lado, contribuir a pensar un futuro común, en un mundo global, en donde esa diversidad sea vista no como una fuente de conflictos, sino que como una ventaja.

BILBIOGRAFIA

- ANASTÁCIO, Vanda (2007) “ «Heróicas virtudes e escritos que as publicuem». D. Quixote nos *papéis da Restauração*”, *Revue der iberischen Halbinseln*, nº 28, Berlín, Instituto Ibero-Americano.~
- ANÓNIMO (1641): *Noticia Universal de Catalunha en Amor servicios y Finezas admirable, en agravios opresiones y desprecios sufrida, en constituciones privilégios y libertades valerosa, en alteraciones movimientos y debates disculpada, en defensas repulsas e evasiones encogida, en Dios Razón y Armas prevenida y siempre en su Fidelidad constante. A los muy Illustres Consellers, y Sábio Consejo de Ciento de la ciudad de Barcelona*, Barcelona.
- CASTRO, Manuel Araújo de (1645): “Dedicatória” en *La mayor hazaña de Portugal*, Lisboa, António Álvares.

EL ROMANCERO EN EL TEATRO PENINSULAR DE LOS SIGLOS XVI Y XVII: SU PRESENCIA EN LA DRAMATURGIA PORTUGUESA

Teresa Araújo

Universidade Nova de Lisboa

Palabras clave: Romancero, Dramaturgia portuguesa, Siglos XVI y XVII.

La utilización temática y discursiva del romancero por parte de dramaturgos españoles de los siglos XVI y XVII tan importantes como Juan de la Cueva, Lope de Vega y Guillén de Castro, o de menor relieve e incluso desconocidos, es un tema ya señalado por la crítica y ha sido objeto de una larga tradición de estudios. La investigación atrajo, desde muy temprano, la atención de filólogos como Ramón Menéndez Pidal. A él se deben fecundos trabajos sobre estas manifestaciones creativas, encontrándose entre esas sus lecciones la proficua panorámica, “El teatro clásico” (Menéndez Pidal, 1945: 151-179), que forma parte de su ensayo *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Este tipo de investigación sigue viva hasta nuestros días, mereciendo el interés de los estudiosos y, en especial, de los muchos que le dan, en cuidadas ediciones críticas, nueva forma impresa.... o primera: como la comedia burlesca anónima de tema cidiano *Los Condes de Carrión* (s.a.: 2004) que tan sólo en nuestro siglo se editó en libro.

Por el contrario, las conexiones de las obras dramáticas escritas por portugueses durante la misma época con el romancero no obtuvieron grandes favores de los eruditos e investigadores. No obstante, Ferdinand Joseph Wolf y más ampliamente Teófilo Braga ofrecieron algunas contribuciones (Araújo, 2005: 283-293), pero la investigación más extensa y no superada hasta el día de la fecha fue publicada hace 100 años (Michaëlis de Vasconcelos, 1907: 767-803, 1021-1057; 1908: 93-132, 435-512, 717-758; 1909: 434-483, 697-732), los “Estudos sobre o Romanceiro Peninsular: Romances Velhos em Portugal”, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, editados, por vez primera, en la revista *Cultura española*, como resultado de una sintomática invitación de Ramón Menéndez Pidal. En sus páginas, doña Carolina reunió, aproximadamente, un centenar

de alusiones y citas romancísticas identificadas por sus precursores y, sobre todo, por ella misma en la dramaturgia de Gil Vicente y de la llamada “escuela vicentina”, de Luís de Camões, de Jorge Ferreira de Vasconcelos y Francisco Manuel de Melo (además de otras referencias romancísticas insertadas en obras líricas e historiográficas). Con posterioridad al estudio de la filóloga, sólo otra referencia romancística fue encontrada por Pere Ferré, una alusión a “El romance *Él regañir, yo regañar* en el *Auto de la Sibila Casandra*” (Ferré, 1982-1983: 55-67).

Así, este es un tema de investigación que exige un análisis más profundo. En primer lugar porque, como señaló Pere Ferré y advirtió Giuseppe Di Stefano (1982: 27-37), hace casi 30 años, hay que revisar y completar las contribuciones de los primeros estudios a partir del actual conocimiento del romancero y del de la dramaturgia portuguesa. En segundo lugar, porque la perspectiva de los primeros eruditos apenas enfoca la relación del teatro con el género épico-lírico desde el punto de vista de la funcionalidad de la presencia del romancero en las obras dramáticas – o sea, de los efectos que los autores quisieron producir al utilizar y recrear los versos romancísticos. Teófilo Braga, por ejemplo, presentó sus registros como prueba del conocimiento antiguo del romancero en Portugal y como argumento para la afirmación de una literatura nacional; doña Carolina, a su vez, movida por preocupaciones que tenían raíces en el carácter historicista de la filología de su tiempo, los pesquisó y los ofreció en cuanto vestigios de la tradición antigua de romances que se estaban recogiendo en la tradición oral moderna, desde Almeida Garrett – visión que el propio título de su estudio consigna. Mediante esta publicación, pretendió, más que profundizar la utilización romancística, colmar la inexistencia de colecciones portuguesas de romances comparables a los acervos españoles de los siglos XVI y XVII.

Nos cabe, pues, a nosotros la tarea de analizar e interpretar este problema como un fenómeno intertextual creado intencionalmente por los dramaturgos portugueses del XVI y XVII para la producción de determinados artificios poéticos, semánticos y teatrales. Los cimientos de esta crítica radican necesariamente en la articulación de la contribución de los estudios romancísticos (no solamente sobre la tradición antigua, sino también sobre la tradición oral moderna, que a menudo nos rellena las lagunas provocadas por la inexistencia documental de algunos temas en las fuentes antiguas) con el conocimiento de los textos de teatro, ya que tiene, entre sus objetivos:

a) detectar, en el discurso dramático, las fórmulas, a menudo reelaboradas, de versos de romances e, incluso, revisar anteriores identificaciones de fuentes, tal como lo hizo Stefano Arata al reeditar *Las Mocedades del Cid* (Castro, 1996);

b) analizar las diferentes modalidades de utilización (desde la sencilla alusión o cita más o menos recreada de versos de romances, hasta la influencia temática, frecuentemente expresa en formas paródicas);

c) evaluar la funcionalidad de la mención en el texto dramático (como creación de momentos líricos, musicales, de comicidad o de producción semántica);

d) reflexionar sobre la intencionalidad ideológica de la utilización selectiva de la herencia poética medieval, que, si pervivía con gran fortuna en tiempos del Renacimiento y del Barroco, evocaba un universo de valores diferentes.

Se han publicado recientemente algunos estudios como, por ejemplo, el que se encuentra en un libro que edité en 2004 y en el que descifraba el significado y la función de las dos alusiones cantadas a “Querella de doña Lambra” incluidas (respectivamente) en el tercer auto de las *Barcas* y en la farsa de *Inês Pereira*, de Gil Vicente (Araujo, 2004: 11-65). La incorporación de los hemistiquios “los hijos de dona Sancha” y “mal me quieren en Castilla”, pertenecientes al romance épico que describe la acusación formulada por el personaje femenino contra los Infantes de Lara por las amenazas que le habían hecho y que termina con la contestación vengadora de don Rodrigo, producen momentos musicales en las dos obras, sin embargo corresponden a subtextos con intencionalidad semántica y satírica. A través de la primera cita, el “Diabo” acusa al “Señor Conde y cavallero” por su mal comportamiento anterior y lo critica por intentar (como Doña Lambra) hacerse de víctima. Mediante la segunda, entonada por el “Escudeiro” para seducir la doncella, el personaje manifiesta la pretensión de identificarse con la nobleza de la figura del romance, lo que produce efectos de comicidad y de configuración de su carácter.

En otro estudio, que hace poco tiempo leí en el Congreso Internacional D. Francisco Manuel de Melo, *Mundo é Comédia* (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1-3 de Abril de 2009), “Entreditos do galanteio amoroso de Dom Gil”, intento mostrar como algunas alusiones romanceriles que, aparentemente, parecen tener una simple función musical y paródica constituyen claves fundamentales para la comprensión de la obra. Las alusiones a los romances

“Silvana” e “Infantina”, que son cantados en *O Fidalgo Aprendiz* (Melo, 2007: 145 e 146, vv. 573-574 e 580) por D. Gil Cogominho, sugieren, pese a lo que la crítica ha dicho hasta ahora, que no se trata de un personaje inocente; sino, al contrario, muy prevenido en cuanto al final de su galanteo amoroso. La primera, porque evoca un romance que incluye un motivo de ardid (el ardid tejido por una madre para salvar a su hija) y, la segunda, porque corresponde a un tema de pérdida de la doncella pretendida.

Estos y otros trabajos fragmentarios sugieren que el fenómeno de intertextualidad del teatro portugués con el romancero reserva sorprendentes significados para la comprensión de las obras dramáticas y del acto creador de estos siglos. Por ello, es nuestro objetivo continuar la investigación a través de la relectura de la dramaturgia portuguesa ya conocida y de las obras que pesquisas recientes intentan localizar y redescubrir¹.

BIBLIOGRAFIA

- ANÓNIMO (2004): *Los Condes de Carrión*, ed. C. F. Cabanillas Cárdenas, in *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, V, ed. del GRISO, dirigida por Ignacio Arellano, Pamplona-Madrid-Frankfurt, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert.
- ARAÚJO, Teresa (2004): “O sentido de algumas evocações vicentinas”, en *Portugal e Espanha: Diálogos e Reflexos Literários*, Faro, Lisboa, CELL e IERVT, pp. 11-65.
- _____ (2005) “Um esboço dos «Romances Velhos em Portugal»”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (coord.), *Actes del X Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de la Literatura Medieval*, Alicante, Symposia Philologica, pp. 283-293.
- _____ (2007): “A dramaturgia de autores portugueses em língua espanhola (séculos XVI-XVIII): notas de uma investigação em curso”, *À Beira*, Nº. 6, pp. 157-176.
- CASTRO, Guillen de (1996): *Las Mocedades del Cid*, ed. de Stefano Arata, Barcelona, Crítica.

¹ Además de la importante contribución de José Camões, *vide*, entre otros, Araújo (2007: 157-176).

- DI STEFANO, Giuseppe (1982): “Il *romancero viejo* in Portogallo nei secoli XV-XVII (Rileggendo C. Michaëlis de Vasconcelos)”, *Quaderni portoghesi*, N°s. 11-12, Pisa, pp. 27-37.
- FERRÉ, Pere (1982-1983): “El romance *Él reguñir, yo regañar* en el *Auto de la sibila Casandra*”, *Revista Lusitana*, Nova Série, N° 3, pp. 55-67.
- MELO, Francisco Manuel de (2007): *O Fidalgo Aprendiz*, ed. crítica, introdução, notas e índice de formas de Evelina Verdelho, A Coruña, Biblioteca-Arquivo Teatral «Francisco Pillado Mayor», Departamento de Galego-Portugués, Francés e Lingüística (in *Obras Métricas*, Lyon, Horacio Boessat e George Remeus, 1665, pp. 238-256).
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1945), “El teatro clasico”, en *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 151-179.
- MICHAËLIS DE VASCONCELOS, Carolina (1907-1909): “Estudos sobre o Romancero Peninsular: Romances Velhos em Portugal”, *Cultura española*, V, 1907, pp. 767-803, 1021-1057, IX, 1908, pp. 93-132, 435-512, 717-758 y XIV, 1909, pp. 434-483, 697-732 (ed. en libro, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934 y Porto, Lello & Irmão – Editores, 1980).

DEL DIÁLOGO AL COMBATE LINGÜÍSTICO EN EL TEATRO DEL PORTUGAL DE LA *RESTAURAÇÃO*

José Camões

Centro de Estudos de Teatro – Universidade de Lisboa

Palabras clave: Teatro, Siglo de Oro, Bilingüismo, Nacionalismo.

Hace algunos años ya que me dedico a la historia del teatro en Portugal. Una característica de ese arte en el siglo XVI es, como todos saben, la utilización del castellano por muchos autores portugueses. Esa presencia de la lengua castellana ha ya sido estudiada por investigadores y académicos, sobre todo en la obra de Gil Vicente, en cuyo caso los críticos han llegado a adoptar el concepto de bilingüismo como trazo distintivo de su quehacer teatral. Y la verdad es que Gil Vicente ha introducido en el teatro de Portugal un material lingüístico que será aprovechado por los autores de su siglo y de, por lo menos, el siguiente, de forma más o menos semejante, hasta llegar a una pedagogía política y artística en el tiempo de la Restauración. De hecho, Gil Vicente empezó por utilizar el idioma de su modelo, Juan del Encina, y los académicos han añadido, por lo menos, dos circunstancias más al uso del castellano: era el idioma de una parte importante del público (la corte contaba con numerosos miembros de las casas de las reinas venidas de España) y la adecuación a la materia tratada, sobre todo en las tragicomedias como *Dom Duardos* o *Amadis de Gaula*, como parte de una nueva retórica, como él mismo confiesa en el prólogo de *Dom Duardos* dirigido a Juan III.

Otro uso de ese idioma es el provocar el efecto de verosimilitud, de manera que los personajes castellanos hablen en su idioma conviviendo con los portugueses (e incluso con personajes de otras nacionalidades) en un entendimiento tácito, quizás reflejo de lo que pasaba en la realidad callejera del país, a la vez que se explotaba como motivo la típica rivalidad entre vecinos.

Este uso pasará a los sucesores de Gil Vicente. La mayor parte de las historias del teatro de la llamada escuela vicentina está tomada de una sólida tradición teatral. Recuerdo que el antagonismo de los personajes amorosos del *Auto da Índia* está reformulado en los anónimos *Auto dos Enanos* y *Auto de D. Fernando* o en el de la *Donzela da Torre* de Gil Vicente da Torre.

Pero poco a poco se va notando que ese sentimiento se aleja del desafío amoroso y va adquiriendo una dimensión nacionalista más sólida, y el menosprecio se hace extensible a otros dominios. En el anónimo quinientista *Auto dos Sátiros* se enfatiza la inferioridad castellana en materia arquitectónica, asumida por un príncipe castellano: “No es Castilla capaz \ de aposientos desta suerte” (vv. 215-216) para terminar con una declaración de incompatibilidad entre los dos pueblos, pues “castelão co português \ nam fazem bom cerapez \ falam-se por antredentes \ com os corações ao revés” (vv. 1911-1915).

El mismo uso de la lengua de Castilla puede acentuar la comicidad de las refriegas entre portugueses y españoles, al provocar situaciones equívocas interpretando erróneamente determinadas afirmaciones por vía de la paronimia u homonimia (con los llamados falsos amigos) o, incluso, del intento de portugueses rústicos de hablar un idioma extranjero, recurriendo a una sintaxis simplificada, como con el habla de negro imitada por personaje blanco a despropósito, en el *Auto das Capelas* (vv. 661-665).

La verdad es que la tradición maduró y la representación teatral de la superioridad portuguesa en la afrenta adquirió una dimensión proverbial. En enero de 1665, en el marco de las escaramuzas finales de la Guerra de la Independencia, el *Mercúrio Português* (ff. 157-157v) escribía sobre el carácter naturalmente invencible de los portugueses:

Sempre os portugueses venceram aos castelhanos falando deles como de inferiores, vejame-se as escrituras antigas: até depois de morto e enterrado cuidava um que os podia vencer e assi pôs na sua sepultura:

Aqui jaz Simom Antom
que matou muito castelom
e debaixo de seu covom
desafia aquantos som

Estilo tão próprio nos portugueses que os poetas, obrigados pela regra de Aristóteles a imitarem o natural, sempre que em comédias introduziram portugueses e castelhanos representaram os primeiros menosprezando a estes. [...] Mal faríamos se mudássemos agora o modo com que sempre nos achámos bem.

Y con esto entro en el período de la Restauración de la Independencia del que ahora me ocupo, para participar en el “Congreso Internacional La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo” que se realizará en la Universidad de Varsovia, en septiembre.

Las condiciones de la representación teatral se han transformado y ha nacido una actividad profesional muy lucrativa; de hecho, pensamos que se había creado el más amplio mercado teatral del mundo, cuando Portugal y España, con sus respectivas provincias ultramarinas, se encontraron bajo una misma corona.

Se puede hablar de sentimiento contradictorio por parte de los autores portugueses frente a utilización del idioma español, cuando pueden elegir entre éste y el suyo. Si, por una parte, querían exhibir su patriotismo a través del uso del idioma portugués en una actividad que estaba reservada habitualmente a la lengua castellana (casi como en los años cincuenta y sesenta del siglo XX en que el inglés era el idioma del rock y del pop); y por otra parte, se hallaban ante la oportunidad de éxito comercial que suponía el uso del castellano.

Esto ocurre en un tiempo que reclama ya una identidad nacional para su teatro. No es una casualidad que los autores de principios del siglo XVI sean regularmente convocados al debate sobre un teatro nacional. En el siglo XVII, durante la monarquía dual, Francisco Manuel de Melo en su *Hospital das Letras* pone en boca del Autor:

Vós, senhor D. Francisco [de Quevedo], ides e ides acumulando à vossa nação toda a glória desses inventores ou contentores do principado da comédia, não vos lembrando dos portugueses, como se Gil Vicente não fosse o primeiro e mais engraçado cómico que nasceu do Pirenéus para cá, a quem seguiu, e não sei se avantejou, António Prestes, António Ribeiro, que foi o nomeadíssimo Chiado, Sebastião Pires, Simão Machado nas comédias de Diu e de Alfea, e, por outro modo, das que em prosa se escreveram, o ilustre Jorge Ferreira, autor da Ulissipo, Aulegrafia, e dizem que Eufrosina; Francisco de Sá de Miranda nos Estrangeiros e Vilhalpandos; Luís de Camões no seu Anfitrião e Estratónica, de quem agora o tomou Lucas Assarino, e outras obras em que todos os nossos foram insignes (MELO, 1970: 31).

Pero la conciencia de un teatro nacional se verifica también en la denominación de origen que empieza a aparecer en los títulos de las colecciones, ya de finales del XVI o en el siglo siguiente, como en 1587, en la *Primeira Parte dos Autos e Comédias Portuguesas* y en 1622 , en las *Comédias Famosas Portuguesas* o *Comédias Portuguesas* con las

comedias de Sá de Miranda y de António Ferreira. En ambos casos, los nombres de los autores eran secundarios. Algo muy semejante a la aparición en Madrid, en 1577, de las *Primeras tragedias españolas* de Antonio de Silva, o, mejor dicho, de Jerónimo Bermúdez, que, por coincidencia, publicaba con el título de *Nise Lastimosa* el texto de la *Castro de Ferreira*, o al revés.

La resistencia política portuguesa contra el gobierno español durante la primera mitad del siglo XVII se hizo no solo a través de la lengua, sino también con los temas elegidos en el teatro, sobre todo a partir de 1640, durante los años en que duró la duda sobre la aceptación de la independencia por la parte española, aunque muchos autores portugueses eligieron escribir en castellano por cuestiones no solo de ejemplaridad, sino también de mercado, como he dicho.

Después de la restauración, el teatro es un vehículo para la transmisión de las glorias nacionales, lo que pudo justificar, no sin ironía, el uso del castellano, ejemplificado en la dedicatoria de la Comedia Famosa *La Mayor Hazaña de Portugal* que Manuel de Araújo de Castro endereza a la reina (española) Luísa de Gusmão, mujer del restaurador João IV: “Na suspensão de guerra este Inverno, sobre a ditosa aclamação, tirei em limpo esta Comédia que fiz em língua espanhola, assim por ser natural de vossa Real Majestade, e mui engraçada para semelhantes obras, como também por que Castela saiba ler em língua sua glórias onzas” (1645: 3). Además de esta comedia, otros títulos dan cuenta de la exaltación nacional en detrimento de la antigua nación ocupante del trono portugués, constituyéndose en un núcleo que podría llamarse teatro de la restauración: *La feliz restauración de Portugal y muerte del secretario Vasconcelos* de Manuel Almeida Pinto (1649), *Comedia del conde de Castelmelhor en Indias* de António de Almeida (1645), *A maior glória de Portugal e afronta maior de Castela* de Pedro Salgado (1663). De este último autor hay que destacar las obras que escenifican episodios de las incursiones militares fronterizas, el *Dialogo gracioso dividido em tres actos, que contem a entrada que o Marques de Terracuça General de Castella fez na campanha da Cidade de Elvas, tratando de a conquistar...*, y la, también dialogada, *Relaçam verdadeira da entrada que em Castela fez Fernão Martins de Ayala, tenente da companhia de Manoel da Gama Lobo...*

Es significativa la tentativa de hacer teatro en portugués en un tiempo de resistencia, resistencia política y resistencia artística, por así decir, contra un colonialismo lingüístico que se estaba señoreando del teatro. Sirva de ejemplo la Loa de la comedia *Contra si faz quem mal cuida*, de D. Leonardo Saraiva Coutinho (Leonardo de S. José, canónigo reglar de San Agustín), que se representó en la Universidad de Coimbra y fue publicada en Lisboa por Paulo Craesbeeck, en 1644.

El asunto de la comedia es la tragedia de María Teles, hermana de la reina Leonor Teles, asesinada por su marido, el infante Juan, en 1379, en vísperas de la crisis dinástica de 1383-1385, un tema de la Historia nacional que fácilmente crea un paralelismo con la situación vivida contemporáneamente a la composición de la comedia.

Aunque se trata de un asunto trágico, en la comedia hay lugar para la risa, provocada, sobre todo, por el gracioso mozo. Ya antes de empezar la comedia, la Loa pone el acento humorístico en el espectáculo. Se introducen en ella dos figuras: un portugués representador, y un castellano que se enteró de que se iría a representar una comedia en portugués y no quiso perder la oportunidad de reírse con lo que creía ser un disparate, pues todo mundo sabía que la lengua propia de las comedia era el castellano, previendo un fracaso. La respuesta del portugués instala inmediatamente el tono jubiloso de victoria, al proponer una doble significación por metonimia y sinécdoque con los versos “porque a língua castelhana / já em Portugal não reina”. El diálogo sigue con la evocación de la tradición teatral portuguesa que repartía a los castellanos las partes de los malos. La respuesta del castellano es fanfarrona, pero el público, seguramente, descodifica la ironía que ridiculiza al castellano, sin que él mismo lo sepa. Termina la Loa con la tópica *captatio benevolentiae* para una obra que si fallo tiene se debe a la inexperiencia del autor y no a la imperfección de la lengua.

Loa que se lançou nesta comédia. Um Português e um Castelhana.

Sai o Castelhana.

Castelhana No salgo a pedir silencio
pera empezar la comedia
mas antes vengo a reírme
de los que la representan
porque me han dicho que aquí
recitan por cosa nueva,
una comedia famosa
en la lengua portuguesa.
Quién vio mayor disparate?
Pues de imperfecciones llena,
silbada en vez de aplaudida
no puede ser que no sea.
Que esto de comedias
sólo (por ser la lengua más bella)
se debe a la castellana
como a reina de las lenguas.
Cosa de risa parece
que haya en português comedia!
De aquí me pongo a escucharla
pera burlarme de verla.

Sai o Português.

Português Por esta vez lhe suplico,
senhor Castelhana, queira
franquear-nos livre o teatro
por que comece a comédia
Contra si faz, quem mal cuida,
comédia, al fim, portuguesa,
porque a língua castelhana
já em Portugal não reina
quando a nossa por suave,
por elegante e suprema,
a todas leva a vantagem
e sobre todas campea.

Castelhana Sí, mas no me habéis negar
que pera esto, es cosa cierta,
nacieron los castellanos
que a todos la palma llevan.

Português Será porque em Portugal
pera entrarem nas comédias
não se acha tanto vadio
como quantos tem Castela.
E não por falta de engenho
nem da língua portuguesa
pois não tem a castelhana
nenhum partido com ela.

donde autores portugueses
(nessas antigas comédias)
logo que tal vez queriam
que se introduzisse nelas
diabo, mouro, gentio
bobo, fantasma, quimera
e outros redículos mais
desta semelhança mesma,
quasi sempre em castelhana
falavam desta maneira
sendo o mais resto da obra
todo em língua portuguesa,
como se o mouro, o diabo
bobo, fantasma, quimera,
só falassem castelhana
por virem de Castela.

Castelhana Por más, señor Português,
que acreditéis vuestra lengua,
pera esto que llaman cómico
la castellana es la reina.
Ha más bizarría que
ver salir echando piernas
un castellano? El cual entra
aderezando los guantes
componiendo la melena
concertando el sombrero,
la capa de un lado suelta,
y luego puesto en tablado
en nuestra lengua materna
está dando con su gracia
alma a cuanto representan?!

Português Falar doçuras, amores
dizer requebros, ternezas
recitar branduras, chistes
descrever guerras, tormentas
se tudo isto quereis ver
com propriedade e eloquência
satisfeito ficareis
ouvindo agora a comédia,
ũa verdadeira história
das antigas portuguesas.
E quando não vos contente,
quicá que somente seja
não por defeito da língua
mas por falta do poeta,
que disso pede perdão
por ser esta a vez primeira
que solecita obrigar-vos
pera que aplausos mereça.
Vão-se.

BIBLIOGRAFÍA

CASTRO, Manuel de Araújo de (1645): *Comédia famosa La mayor Hazaña de Portugal*, Lisboa, António Álvares.

MELO, Francisco Manuel de (1970): *Hospital das Letras*, en Colomés, Jean, *Le Dialogue “Hospital das Letras” de D. Francisco Manuel de Melo, texte établi d’après l’édition princips et les maniscrits, variantes et notes*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian – Centro Cultural Português.

MEMORIA DE LA AMNESIA IBÉRICA

Gabriel Magalhães

Universidade da Beira Interior

Palabras clave: Literatura comparada portuguesa y española.

Los científicos se parecen mucho a esos ratoncillos que corretean afanosamente por los laberintos donde se hacen experimentos. Siempre he pensado que en esos mínimos roedores apresurándose por una maraña de pasillos la ciencia encuentra su autorretrato. Nosotros, que investigamos en el área de la literatura comparada española y portuguesa, configuramos una casta de ratones muy especial moviéndose en el laberinto peninsular. Somos hámsters de la autoconciencia ibérica. En este texto, pretendo reflexionar un poco sobre lo que ha sido a partir del siglo XIX, sobre lo que es en la actualidad y lo que puede ser en el futuro el estudio comparado de las literaturas de Portugal y de España.

Hay que decir, de entrada, que este estudio es, en los dos países, minoritario: se trata de un mundo filatélico y rápidamente nos conocemos los unos a los otros y sabemos con quién podemos intercambiar nuestros sellos. Este carácter minoritario y algo arrinconado de la literatura comparada ibérica y peninsular tiene dos motivos: por una parte, los mutuos recelos, de los cuales tanto se habla y que en la actualidad están disminuyendo. Pero sobre todo lo que explica la situación marginada de estos estudios es la idea de que siempre será más importante hacer acopio de información extranjera, desarrollada y europea, que perder el tiempo con comparaciones peninsulares.

Para un autor como Eça de Queirós, España era un enorme Alentejo. Para muchos autores españoles decimonónicos, Portugal en el fondo no pasaba de una inmensa Galicia¹. Entonces, ¿para qué estudiar lo que ya se conoce? ¿No resultan más interesantes, más enriquecedoras las literaturas inglesa o francesa? Acercándonos a otra cultura peninsular, corremos el gran riesgo, tan específicamente ibérico – sobre todo en

¹ Para un estudio más completo de estas mutuas distancias, de estos mutuos desprecios peninsulares, consultar el volumen *RELIPES: Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde os Inícios do Século XIX até à Actualidade* (AA. VV., 2007b: 57-68).

el siglo XIX –, de seguir siendo unos palurdos. En el fondo. nos olvidamos los unos de los otros por un motivo idéntico al que nos lleva a querer olvidarnos de nosotros mismos. Y así, en esa distante centuria de ochocientos, viajábamos a París y se nos olvidaba Madrid y ya no pensábamos en Lisboa.

Esto, como digo, en el siglo XIX, tan pleno de remordimientos peninsulares. La Península hace dos siglos era eso: un interminable remordimiento. Y los grandes hispanistas lusos de ese siglo XIX – un Simões Dias, por ejemplo, al cual el Profesor António Apolinário Lourenço ha dedicado luminosas páginas (2005a: 81-83; 2005b: 329-334) – nos surgen aislados: perdidos en el arte de cazar mariposas ibéricas, que todo el mundo cree banales, sin gran interés. Aislados, perdidos y, además, condenados al olvido: es como si todo el conocimiento que se produce en el campo del estudio comparado de las literaturas española y portuguesa estuviera abocado a desaparecer tarde o temprano de nuestra memoria.

Podría objetarse que, en esa centuria del ochocientos, cundió el sentimiento ibérico o iberista en la obra de Oliveira Martins, en un libro tan notable como *História da Civilização Ibérica*, o en la obra de Antero de Quental, en un texto tan polémico como *Portugal perante a Revolução de Espanha*, esto para no mencionar nombres de segunda línea como Sánchez Moguel o Sinibaldo de Mas. Pero este iberismo se concreta en realidad en un neoimperialismo. En efecto, a lo largo del siglo XIX, el ideal ibérico se presenta como el imperialismo de dos países que se sienten desposeídos de sus dominios coloniales y que, por ello, se juntan: para seguir siendo imperio en conjunto cuando ya no logran serlo aisladamente. En ese sentido, la ideología iberista constituye un presentimiento histórico de lo que sucederá en Portugal con el Ultimatum de 1890 y en España con la crisis de 1898. Además no se trató de una ideología mayoritaria sino más bien de una psicoterapia a la que se sometieron algunos intelectuales peninsulares marcados por el luto imperial de sus respectivos países.

Cuando entramos en el siglo XX, los estudios comparados portugueses y españoles siguen siendo minoritarios, filatélicos como decíamos antes y, además, tienen otra característica especial. Muchas veces sus protagonistas presentan biografías estrábicas: existencias que pasan por los dos países, que se reparten por dos patrias. Un buen ejemplo de este estrabismo biográfico es la vida del gran lusitanista Domingo García Pérez o incluso la del propio Oliveira Martins, ambos aún autores del siglo XIX.

La Península es un desvío de la nacionalidad de cada cual y, para vivir esa experiencia peninsular, hay que, en consecuencia, poseer o labrarse una biografía desviada.

En efecto, la mirada ibérica es estrábica: el ojo portugués mira misteriosamente hacia el Atlántico, bizqueando, mientras que la pupila española gira en todas las direcciones de sus múltiples culturas, de su herencia mediterránea catalana y árabe contrapuesta a su vocación atlántica. Si la Península vive marcada por este estrabismo, podrá quizás entenderla mejor quien tenga una vida también algo estrábica, como por ejemplo, ya en este siglo XX, un autor como Miguel Viqueira, hijo del ilustre lusitanista español José María Viqueira. Y resulta curioso verificar lo siguiente: los especialistas con biografías unívocas, sólo portuguesas o sólo españolas, cuando se dedican a los estudios comparados portugueses y españoles, se transforman poco a poco en escritores estrábicos, aunque esta metamorfosis pueda durar algunos años.

En fin, a principios del siglo XX, el universo de relaciones luso-españolas que nos describe el Profesor Antonio Sáez Delgado en su completísima tesis doctoral (1999) y en sus estudios posteriores (2008), es un pequeño mundo, marcado por el carácter estrábico o extravagante del que antes hablábamos. Y, aunque se puede realizar una microhistoria muy detallada de los estudios comparados portugueses y españoles, como la que firma el Profesor Eduardo Javier Alonso Romo para las décadas que van de 1940 a 1980 (Marcos de Dios, 2007: 53-75), la verdad es que, cuando llegamos a finales del siglo XX, el carácter minoritario de estos estudios comparados peninsulares y su naturaleza algo rara, algo estrábica y extravagante, se mantienen. Persiste la impresión de que todo lo que se descubre y se conoce en este ámbito científico se descubre y se conoce para olvidarse.

Con una diferencia importante: cuando termina la centuria del novecientos, se puede comprobar que, con el paso del tiempo, han nacido reductos lusitanistas en las universidades españolas y reductos hispanistas en las universidades portuguesas. Se trata de pequeñísimos islotes académicos que viven rodeados por los grandes archipiélagos institucionales donde se estudian la lengua del propio país o los poderosos idiomas extranjeros, exteriores a la Península. En esos rincones universitarios ibéricos, el tiempo transcurre lentamente, con un ritmo de polvo flotando en el aire, y siempre hay un profesor o una profesora que se siente pionero de algo. O sencillamente alguien que navega en solitario.

De este modo, los estudios comparados luso-españoles, en el área de la literatura, nos surgen a finales del siglo XX como un mosaico de casualidades donde se acumulan las aventuras académicas de estos navegantes solitarios. Parece casi nada, pero con el tiempo, con la llegada de esa figura desdibujada del discípulo, ese mosaico se transforma en un panel respetable: algo como un mural peninsular construido con la lógica sin lógica de los colages de las vanguardias. Ángel Marcos de Dios, María Idalina Resina Rodrigues, María Fernanda de Abreu, Perfecto Cuadrado Fernández o Fátima Freitas Morna son apenas algunos nombres de una nómina mucho más amplia de académicos que empezaron esa cosa que siempre está empezando sin empezar y a la que llamamos literatura comparada portuguesa y española.

Y así estos estudios minoritarios y estrátricos se transforman también en algo disperso, casi como migas sobre el mantel de una mesa al final de una comida. En estas áreas, en estos departamentos de portugués en las universidades españolas, o de español en las universidades portuguesas, reinaba una soledad que no dejaba de ser también una inteligente estrategia. Se trataba de aprovechar la amnesia de los demás para ocupar un espacio que, aunque pequeño, era nuestro. Lo minoritario es más fácilmente propio que lo mayoritario. Hay que agradecer y rendir homenaje a todos estos iniciadores de los estudios ibéricos de las últimas décadas del siglo pasado: fueron ellos los fragmentos de lo que hoy somos más enteramente.

Con el cambio de siglo, se siente la necesidad de articular, de acercar toda esta dispersión: de crear un país propio para los estudios comparados luso-españoles. En 1999, la Universidad de Extremadura realiza el primer encuentro de lusitanistas españoles (AA. VV., 2000). A partir del año 2003, la Universidad de Beira Interior lleva a cabo tres congresos dedicados a la literatura y la cultura en el espacio ibérico, de los cuales resultarán dos publicaciones (AA. VV., 2004; AA. VV., 2007a). Es curioso comprobar que son pequeñas universidades fronterizas que intentan crear puentes: abriendo puertas en los muros territoriales en que se sitúan.

Pero quizás uno de los esfuerzos más sólidos para acabar con el carácter atomizado de los estudios comparados luso-españoles fue el proyecto RELIPES, que se desarrolló a lo largo de los años 2006 y 2007 con el fin de estudiar las relaciones lingüísticas y literarias entre Portugal y España desde inicios del siglo XIX hasta la actualidad. Todo en el RELIPES tiene un espíritu de unión o de reunión. En él se juntan

tres universidades (Salamanca, Évora y Beira Interior), dieciséis investigadores de esas tres universidades. Por otra parte, se realizaron tres congresos donde se reunieron decenas de especialistas en estudios comparados peninsulares: profesores que vinieron del mundo entero. De esos tres congresos y de la investigación llevada a cabo por los dieciséis especialistas, resultaron tres publicaciones de considerable importancia (AA. VV., 2007b; AA. VV., 2007c; Marcos de Dios, 2007).

Después del RELIPES, surge el RELIBE en Barcelona (“Coloquio internacional sobre las relaciones entre las literaturas ibéricas”), un congreso de la Asociación de Hispanistas Franceses sobre estos temas (“XXXIVe Congrès de la Société des Hispanistes Français de l’Enseignement Supérieur” dedicado al tema “Les cultures lusophones et hispanophones: penser la Relation”) y además este magno encuentro de la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica: el sexto congreso internacional de esta entidad, que se ha consagrado al estudio de los diálogos ibéricos e iberoamericanos. Y todo esto conlleva una metamorfosis de lo que hasta ahora habían sido los estudios comparados luso españoles. Ya no podemos hablar de atomización, de soledad: nos hemos encontrado, nos estamos encontrando.

Por otra parte, estos tres congresos que mencioné y que tienen lugar este año de 2009 están descubriendo que hay una categoría teórica a la que deberíamos llamar literatura peninsular (no me gusta la palabra ibérica), categoría ésta en el interior de la cual el estudio de cada literatura nacional alcanza un grado de mayor profundidad. Estamos justo empezando a descubrir esta literatura peninsular: no obstante, la hemos buscado muchos años. Y yo creo que existe y que es posible definirla como un canon intermedio entre las literaturas catalana, española, gallega, portuguesa o vasca y la literatura europea y occidental. Además de nuestra personalidad nacional, tenemos una personalidad peninsular que no está aún bien radiografiada.

¿Cuál es el rasgo distintivo de esta literatura peninsular? La experiencia de quien recorre el laberinto tumultuoso de las letras ibéricas nos enseña que hay algo especial, común en las obras que escriben nuestros autores: algo específico, que nos surge con esa energía propia de la identidad. Se trata de la extraordinaria capacidad que los escritores portugueses y españoles tienen para articular, en sus obras, tendencias estéticas opuestas. Garrett fue clásico y romántico, como lo fue Martínez de la Rosa o el Duque de Rivas (Magalhães, 2009: II, 241-254). La llamada “comedia del siglo de oro”

consiste en una mezcla de valores dramáticos intemporales de recorte clásico con tradiciones teatrales peninsulares anticlásicas: de este modo, nace ese monstruoso Edipo ibérico, muy romántico, que se concreta en *La devoción de la Cruz*. En fin, siempre nos encontramos ante esta tendencia peninsular a ser lo uno y lo otro en una sola obra.

Por eso, la creación de nuestros grandes escritores suele definirse como un pacto con todos los diablos de la literatura de su tiempo. Los más atrevidos escritores peninsulares llegan incluso a intentar pactos, no sólo con los demonios literarios de su tiempo, sino también con los espíritus invisibles de toda la literatura de todos los tiempos. El autor portugués o el español suele querer serlo todo a lo largo de su obra: puede incluso intentar serlo todo en un solo libro. Esto explica el *Quijote*, una novela que reúne en sí muchas novelas. En fin, un libro que intenta ser una biblioteca. Esto explica también la misteriosa aventura de los heterónimos pessoanos, que sólo podría ocurrir en el espacio cultural de la Península. Y lo mismo pasa con *Os Lusíadas*. En el caso de Camões, el pacto con todos los diablos de la literatura consiste en escenificar un mundo cristiano contemporáneo en formas paganas clásicas. Pasa con Camões lo mismo que con Pessoa: su aventura literaria sólo podía haber ocurrido en el territorio de las letras ibéricas, en el cual todo se mezcla con todo para que cada creador intente ser todo lo que se pueda ser en su época.

Así la tendencia a la simbiosis estética marca con su sello la obra de nuestros autores peninsulares. En las demás naciones europeas, por lo general todo es más “claro”: los movimientos literarios se “separan” más, los unos de los otros. En cambio, en la Península, movimientos como el naturalismo (AA. VV., 2007c: 178), el modernismo (Sáez Delgado, 2008: 13-16) o las vanguardias (Sáez Delgado, 2008: 95-97) surgen marcados por una misteriosa ambigüedad. Esta ambigüedad parece relacionarse con una particular capacidad peninsular para aunar tendencias culturales opuestas: somos una bisagra de la historia universal. Lo fuimos antes de la Expansión marítima, en las pequeñas puertas de la historia del Mediterráneo, y nos transformamos después en la bisagra de la gran puerta del Atlántico que condujo, andando los siglos, a la actual globalización. Todo esto a causa de nuestra capacidad de articular lo opuesto: un extraño amor a las posibilidades de la antítesis que, en el fondo, ha sido una de nuestras maneras de buscar lo absoluto.

Este concepto de literatura peninsular permite que nos entendamos mejor, más rectamente, a nosotros mismos. Por lo tanto, ya no somos estrábicos. Nuestra peninsularidad puede equilibrarse en una mirada lineal que permite ver con claridad qué somos y cómo somos en esta Iberia nuestra: esta búsqueda de lo absoluto a través de la mezcla de todas las relatividades paradójicas de cada tiempo histórico constituye una cara importante del prisma de nuestra identidad peninsular. Y, planteando este concepto uniforme de peninsularidad, no hablemos de política: no estamos proponiendo uniones ibéricas o nuevas independencias. En realidad, a lo largo de nuestra historia, no ha habido una sola solución política que no terminara empobreciendo de algún modo nuestra múltiple riqueza ibérica. Por eso, lo que la política siempre nos quita, de un modo u otro nos lo dará la cultura.

Pero lo más curioso es que estos estudios que, antes, eran estrábicos y atómicos, se están volviendo internacionales: ya no minoritarios. Y aquí permítanme Ustedes la locura de una profecía o la humildad de una sugerencia: sería bueno que los estudios comparados luso-españoles se articularan con otros ámbitos académicos que se dedicaran al estudio de la relación entre las literaturas francesa y belga, sueca y noruega, inglesa e irlandesa, argentina y uruguaya, sólo para citar algunos ejemplos. Con la globalización, las fronteras no desaparecen: lo que pasa es que la línea fronteriza se transforma en un espectro de líneas. La frontera entre España y Portugal, que antes se situaba exactamente en Tuy o en Fuentes de Oñoro o en Valencia de Alcántara, ahora se encuentra difusamente en Salamanca y en Madrid e incluso en Barcelona. Las fronteras son interiores, ya no exteriores. La frontera de Estados Unidos, por ejemplo, recorre el mundo entero: no se trata de una línea, como decíamos, sino de un espectro de líneas que se difunden por todo el planeta.

En este sentido, se daría un gran salto si se realizara un congreso de Estudios Fronterizos, entendidos desde un enfoque amplio y multinacional, y así esta pequeña cosa que son los estudios comparados portugueses y españoles se transformaría en algo grande: un viaje a la India de la literatura comparada. Como puede verse, también el autor de este artículo, como buen peninsular, pretende mezclarlo todo en una sola cosa... En fin, en estas páginas hemos hecho una reflexión (una memoria) sobre algo que siempre se olvida (una amnesia): los estudios comparados luso-españoles, que parece que se apagan en el recuerdo de nuestro pasado. Y es que todo lo que sabemos

sobre nuestra común condición ibérica se nos olvida para que recordemos bien la especificidad de cada peculiar nacionalidad. También nuestra Península fue, en muchos momentos de la historia, un recodo olvidado del río del tiempo. Contra todos estos olvidos se han escrito estas líneas.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV. (2000): *Primer encuentro de lusitanistas españoles*, 2 tomos, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- AA. VV. (2004): *Revista à Beira*, nº 4, Covilhã, Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior.
- AA. VV. (2007a): *Revista à Beira*, nº 6, Covilhã, Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior.
- AA. VV. (2007b): *RELIPES: Relações Linguísticas e Literárias entre Portugal e Espanha desde o Início do Século XIX até à Actualidade*, Covilhã/Salamanca, Universidade da Beira Interior/Celya.
- AA. VV. (2007c): *Actas do Congresso RELIPES III*, Salamanca/Covilhã, Universidade da Beira Interior/Celya.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005a): *Estudos de Literatura Comparada Luso-Espanhola*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.
- _____ (2005b): *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra, Mar da Palavra.
- MAGALHÃES, Gabriel (2007): *Estar Entre*, Salamanca, Celya.
- _____ (2009): *Rivas e Garrett: o Romantismo em Espanha e Portugal*, 2 tomos, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MARCOS DE DIOS, Ángel, ed. (2007): *Aula Ibérica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (1999): *Órficos y ultraístas: Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- _____ (2008): *Espíritus contemporáneos: relaciones literarias luso-españolas entre el modernismo y la vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.

EÇA DE QUEIRÓS EN VALLE-INCLÁN

Xaquín Núñez Sabarís

Universidade do Minho

Palabras clave: Literatura comparada, Intertextualidad, Estudios de traducción, Asimilación, Diálogo.

La dimensión que alcanzaron los textos literarios de Eça de Queirós, escritor frecuentemente leído, traducido y estudiado en España, poco tuvo que ver con la escasa reciprocidad de contactos entre escritores ibéricos en los albores del siglo XX. Por ello, al referirnos a la recepción de Eça de Queirós, no podemos sino constatar su excepcionalidad dentro de la poca permeabilidad que tradicionalmente ha existido entre escritores españoles y portugueses. A decir de Sáez Delgado, fue “el autor luso – con diferencia – más presente en el medio literario español de principios de siglo” (2007: 143). No en vano, Losada Soler (2001) apunta la impronta que Eça tuvo entre el grupo de novecentistas – gracias al realce que su figura como escritor adquirió tras su muerte en 1900 – y que sin embargo no había tenido entre sus coetáneos españoles. Quizás a ello no contribuyó en exceso la poca pasión peninsular que, según Magalhães, manifestó el escritor portugués en sus textos:

Quanto às águas-furtadas peninsulares da obra queirosiana, detecta-se nelas rapidamente um vago sentimento anti-espanhol – ou, numa expressão porventura mais exacta: um sentimento anti-peninsular –. O autor de *A Relíquia* revela-se-nos todo virado para Paris, para a Europa e para a Civilização – tendência esta predominante na sua obra apesar das suas nacionalistas inflexões finais semi-póstumas. Deste modo, Eça envolve o mundo ibérico num mesmo olhar irónico – sem nunca chegar a exprimir por Espanha um verdadeiro apreço, como fará com Portugal no fim da sua vida. Por conseguinte, Eça de Queirós configura-se, no âmbito da Península Ibérica, como um claro autor-parede (2007: 88).

Es quizás esta dimensión parisina y cosmopolita del personaje lo que estimula la atención del joven grupo modernista, que empieza a publicar a finales del XIX y se consolida en las dos primeras décadas del XX, y que está muy atento a lo que ocurre allende los Pirineos, muy descontento con la producción canónica española. Entre ellos, destaca Ramón María del Valle-Inclán, que nunca ocultó su admiración por Eça y en cuyos escritos se advierte, como en adelante intentaremos demostrar, una importante

influencia del autor portugués. Este reconocimiento se vio, además, complementado por las traducciones que realizó de *A reliquia*, *O primo Basílio* y *O crime do Padre Amaro*.

No es el propósito de este trabajo realizar un análisis exhaustivo de la tarea de Valle como traductor, ni de la fortuna del resultado de dichas traducciones, pues los textos de Clemente (1968), Clarke (1972) y Losada Soler (2001), entre otros, hacen un ponderado repaso de las tres traducciones. Pero sí merece atención el contexto en que se producen y la intervención de Valle en ellas, pues nos ayudará a analizar, no sólo la evidente influencia de Eça en Valle, sino en qué período este influjo adquirió mayor relevancia.

Las tres traducciones fueron publicadas en la editorial Maucci de Barcelona y ninguna de ellas está fechada, si bien Guerra da Cal (1975: 28, 16, 76) da 1902 como la posible fecha de *A reliquia* y *O Primo Basílio* y 1908 para *O crime do Padre Amaro*. De igual modo, Losada Soler (2001) coincide en estas fechas, aunque para la última de ellas aporta un arco que va de 1908 a 1910.¹ Pero, al margen de los problemas de datación, y a tenor de los comentarios incluidos por Guerra da Cal, ninguno de los tres trabajos destacó por su rigor ni por la excelencia de su resultado. Así, del primero de ellos, *A reliquia*, concluye lo siguiente:

Muy infiel al texto y con frecuentes mutilaciones. Con certeza que de Valle-Inclán tiene sólo el nombre. Lleva una “Nota del traductor” en la que se hacen afirmaciones sin base alguna, como la de que Eça suprimió de la Rel. muchas de las páginas, “todas aquellas que podían recordar las Memorias de Judas de Pietro de la Gattina”. Asegura también con gran cinismo que se “ha tenido a la vista la traducción francesa” que Eça revisó y corrigió cuidadosamente.

Tiene además un “Índice”, con epígrafes referentes a los episodios de cada capítulo, forjado por el ignoto traductor (Guerra Cal, 1975).

Los comentarios de Guerra da Cal acerca de las restantes traducciones tampoco expresan una valoración positiva y refuerzan, a su juicio, la hipótesis de que Valle únicamente firmó la traducción, pero, en ningún caso, la realizó. Sobre *O primo Basílio*:

Es evidente que esta versión, como la del CPA, no es obra del gran escritor gallego. Por motivos pecuniarios aceptó el trabajo y dio su nombre, encargando después a terceras personas de su realización (1975).

Y en cuanto a *O crime do Padre Amaro*:

Por los flagrantes errores de traducción, improbables en un escritor gallego – y además temprano y asiduo lector de literatura portuguesa – así como por las absurdas mutilaciones del texto, nos inclinamos a creer que esta versión tiene de Valle-Inclán

¹ A diferencia de ellos, Serrano Alonso coincide en situar la traducción de *A reliquia* en 1902, pero difiere bastante de las otras dos dataciones, sugiriendo 1904, para *O primo Basílio* y 1901 para *O crime do padre Amaro*.

sólo el nombre. Este es un problema sobre cuyo esclarecimiento tenemos en preparación un pequeño trabajo (1975).

Clemente (1968) y Losada Soler (2001a/b) también certifican las mutilaciones del texto original y señalan, igualmente, las necesidades económicas del gallego – dicho sea de paso, motivo principal de la constante reedición de sus obras – y la celeridad con que habría tenido que cumplir con la editorial, como los principales motivos del cúmulo de imprecisiones. De hecho Losada Soler (2001a/b: 173) reproduce la negativa del traductor Ribera i Rovira a hacerse cargo de la empresa, ante las prisas de Maucci y su poco interés por la profesionalidad y rigor de la traducción. Pero en 1900 Valle llevaba un lustro instalado en Madrid y su fama apenas sí trascendía el cenáculo de escritores modernistas. El conjunto de su producción literaria se circunscribía únicamente a la publicación de textos en prensa; de *Femeninas* (1895), en Pontevedra, y, ya en Madrid, la novela corta *Epitalamio* (1897) y la pieza teatral *Cenizas* (1899).² En estas circunstancias, Valle-Inclán no estaba en disposición de negarse a la propuesta de Maucci, cuyos contactos, por cierto, propiciarían no sólo la publicación de las traducciones, sino una nueva edición, *Historias perversas* (1907), que reunía las novelas cortas de *Femeninas*, más *Epitalamio*, que ahora titulará “Augusta”.

Respecto a su autoría, Losada Soler (2001a/b: 182-183) coincide con Guerra da Cal en que las dos últimas *O primo Basílio* y *O crime do Padre Amaro* no fueron autoría del escritor gallego, aunque mantiene la duda de *A reliquia*, basándose en “el hecho de ser la primera de las obras traducidas, la ausencia de laísmo, el uso galaico del imperfecto de subjuntivo, la menor presencia de contrasentidos graves y el tono de algunas descripciones” (Losada Soler, 2001a/b: 182).

Efectivamente, a pesar de que, según Serrano Alonso “para cualquier estudioso de la obra de Valle-Inclán son bien conocidos los problemas que este autor tuvo a la hora de emplear pronombres personales de tercera persona inacentuados y, por lo tanto, su continua caída en las incorrecciones llamadas leísmo, laísmo y loísmo” (1996: 184); la concurrencia de frecuentes casos de laísmo, sobre todo en *O crime do Padre Amaro*, tal como documenta Clemente (1968: 247), es evidentemente un indicio de que Valle únicamente firmó la traducción. Más dificultad supone utilizar la ausencia del imperfecto de subjuntivo como pluscuamperfecto de indicativo para descartar su autoría en *O crime do Padre Amaro*. Es cierto que este uso gramatical tiene una abundante

² La obra se representó ese mismo año en Madrid, dirigida por Jacinto Benavente, a fin de comprar un brazo ortopédico para Valle-Inclán.

presencia en los primeros textos de Valle, pero, en su inmensa mayoría, dicho es paulatinamente eliminados, como, por ejemplo, en la reedición de las novelas cortas de *Femeninas* que realiza en la colección *Cofre de sándalo*, curiosamente en 1909 (Núñez Sabarís, 2005: 234). De modo que, llegado el momento de traducir *O crime do Padre Amaro*, Valle ya habría subsanado esa incorrección, respecto a la norma estándar del castellano.

En consecuencia, parece que el producto firmado por Valle no fue de una calidad excesiva. Ahora bien, aunque no fuera un gran traductor de Eça, don Ramón María sí fue un gran lector de Eça. Quizás sorprenda, en primera instancia, esta admiración, dado que el modernismo, ante todo en sus manifestaciones iniciales, hizo bandera del antirrealismo. Por lo tanto, las manifestaciones realistas, y aun naturalistas, del escritor portugués, poco veneficiarían a quien pretendía orientar sus escritos por otros derroteros. No obstante, es quizás en el romanticismo no extinto por el realismo, esos rescoldos sobre los que se erige el modernismo, en palabras de Lázaro Carreter, el punto de conexión más estrecho entre los dos escritores. Ese romanticismo, que para Daparte Jorge en “Eça deriva de la lucha que en su interior se produce entre la tendencia al lirismo, la fabulación y la elocuencia, bien resumida en aquella frase del prólogo de *O Mandarim*, «façamos fantasia!» y la visión realista del mundo, debida a una educación positivista y a una práctica literaria enmarcada en la estética del Realismo” (2001: 15).

Sin embargo, tanto el decadentismo como el simbolismo de ciertos pasajes de *A reliquia* suscitaron un gran interés en Valle, que al igual que el movimiento modernista en su conjunto, manifestó un gran eclecticismo, especialmente en sus años de formación literaria:

Aunque el modernismo hispano se considera a menudo como una variedad del *simbolismo* francés, sería mucho más correcto decir que constituye una síntesis de todas las principales tendencias innovadoras que se manifestaron en Francia de finales del siglo XIX. El hecho es que la vida literaria francesa de este período estaba dividida en una variedad de escuelas en conflicto, movimientos, o incluso sectas (“páranse”, “décadisme”, “symbolisme”, “école romane”, etc.) que, en sus esfuerzos por establecerse como entidades diferentes, no se dieron cuenta de lo que tenían realmente en común. Era mucho más fácil percibir este elemento en común desde una perspectiva externa, y esto es exactamente lo que lograron hacer los *modernistas*. Como extranjeros, aunque muchos de ellos pasaron largos períodos en Francia, estaban separados del clima de rivalidad grupal y las mezquinas polémicas que prevalecían en la vida intelectual parisina del momento, y eran capaces de penetrar más allá de las meras apariencias de diferencia para comprender el espíritu subyacente de renovación radical, que promovieron bajo el nombre de *modernismo* (Calinescu 1991: 177).

Por consiguiente, en esta primera fase del modernismo español y en los iniciales pasos literarios de Valle-Inclán, sus fuentes tienen procedencias muy diversas y

heterogéneas. Así se entiende la huella que en Valle dejaron escritores tan dispares como D'Annunzio, Barbey D'Aureilly, Eça de Queirós o Maupassant. Sin embargo, todos ellos tenían un denominador común: su procedencia foránea. Como se ha dicho, la iconoclasia de la juventud modernista busca sus modelos lejos de la tradición literaria española contra la que reaccionan en ocasiones de modo abrupto. En Valle el contacto con la literatura europea se produce básicamente durante su estancia en Pontevedra entre 1893 y 1895, una vez concluida la aventura mexicana y mientras prepara la edición de *Femeninas*. Allí asiste a la tertulia que los hermanos Muruáis organizan en su residencia, la Casa del Arco, y cuya completa y actualizada biblioteca pone a disposición del joven Ramón María lo mejor de la reciente producción literaria europea.

Por lo tanto, todo induce a pensar que fue en la biblioteca Muruáis donde, además de otras lecturas, Valle-Inclán se encontró con la de Eça. Así lo documenta Hormigón, quien, al referirse al regreso de Valle a Pontevedra, apostilla: “Asiste de nuevo a la tertulia y biblioteca de Muruáis, donde lee a Eça de Queiroz, D'Annunzio, Barbey d'Aureilly, revistas literarias francesas y muchas otras novedades literarias. Conecta con la revista *Extracto de literatura*. Igualmente frecuenta la biblioteca de Víctor Said Armesto y la de Javier Pintos Fonseca” (2006: 156).

En ello insiste I. Suárez al mencionar la presencia de Eça en la biblioteca:

Entre los que lee sobresalen, por lo que han de influir en su innovadora ficción, D'Annunzio, Barbey d'Aureilly, Eça de Queiroz, Mériméé, Stendhal, Casanova y Chateaubriand. Que en realidad se hallaran obras de estos autores en dicho sitio puede hoy verificarse, puesto que la biblioteca, intacta, según parece, ha pasado a manos del Instituto de Pontevedra. En cuanto a cualquier ejemplar queiroziano que allí se encuentre, atengámonos a los comentarios de Joaquín de Entrambasaguas, quien nos asegura que Valle-Inclán leyó a Eça en la biblioteca de Muruáis (1989: 243).

Todo parece apuntar a que es en los años de formación en Pontevedra donde Valle-Inclán se inicia en las lecturas queirozianas. Sin embargo, un repaso atento por el minucioso catálogo que J. M. Lavaud (1972) realizó de la biblioteca indica la inexistencia de ejemplar alguno de las obras de Eça de Queirós. En consecuencia, cabe preguntarse, ¿quizás fue Valle-Inclán quien introdujo las lecturas de Eça en la tertulia?, ¿realmente la biblioteca poseyó libros del escritor portugués, que ya no figuraban en el momento de realizar el catálogo? Son cuestiones que de momento no podemos responder. Aunque, así como podemos saber que en el período de redacción de las *Sonatas*, Valle-Inclán leyó a Eça – como veremos más adelante – se puede afirmar, sin sombra de duda, que dichas lecturas se produjeron, al menos en parte, durante la elaboración de *Femeninas*. Teniendo en cuenta que la colección se publica en 1895, y

que los últimos relatos están datados en 1893, es posible que Valle-Inclán ya conociese los textos de Eça antes de instalarse en Pontevedra.

De las tres obras traducidas, es *A relíquia* la que ha dejado una huella mayor en los textos valleinclanianos. Por lo que se refiere a *O crime do Padre Amaro*, Suárez (1989:244) señala cierta similitud con el argumento de la primera novela corta de *Femeninas*, “La condesa de Cela”. También, como en la narración lusa, hija y madre mantienen relaciones amorosas con clérigos. Bien es cierto, como el propio crítico se apresura a aclarar, que estos temas constituyen un lugar común en los textos literarios del XIX.

Tampoco *O primio Basílio* deja grandes huellas en la producción inicial del escritor gallego. Quizás puedan encontrarse similitudes con el relato “La Generala”, en la medida que reproduce el tópico de la mujer adúltera flaubertiana, tan del gusto decimonónico.

De todos modos, una lectura atenta nos desvela un préstamo casi literal en *Sonata de otoño*. Me refiero a la similitud del pasaje queirosiano en que Juliana, una vez que fallece, es transportada por Sebastião a lo largo del caserón hasta ser depositada en su propio dormitorio. Las similitudes son inevitables con el recorrido que Bradomín realiza por el Pazo de Brandeso transportando en brazos el cadáver de Concha, a fin de trasladarla desde su alcoba – donde habían tenido su última relación amorosa – hasta la habitación de la difunta. Sin duda, la analogía de ambas escenas nos lleva a pensar que en la redacción final de *Sonata de otoño*, en torno a 1900-1901, Valle-Inclán está leyendo a Eça – ¿quizás preparando su traducción? – y se queda impresionado por una secuencia que también encaja en su estética: una escena climática, con resultado de muerte, y un aditamento grotesco. El creador del marqués de Bradomín añade, además, la pasión y la carne.

Pero el texto que más influyó a Valle fue *A relíquia*. Ya en 1916, Casares (1931) ya advirtió la similitud de estilos entre este texto y el estilo valleinclaniano. Según este autor, ambos escritores comparten tanto el uso de la adjetivación como, sobre todo, su preferencia por la asociación tríptica de adjetivos. Es preciso aclarar, no obstante, y pese a los ejemplos aportados por Casares, que este recurso es mucho más acusado en Valle que en Eça.³

³ Así lo considera también Clemente, cuando afirma que “Valle-Inclán, as Amado Alonso points out, makes much use of a series of adjectives, usually a triptich, folowed by a comparasion, and, in his later

A relíquia recuerda muchos pasajes de las *Sonatas*, como la propia personalidad de Teodorico Raposo y Xavier Bradomín, ambos católicos, ambos pecadores y transgresores, con un gran orgullo nobiliario. *A relíquia*, además, como las *Sonatas*, presenta una narración irónica y retrospectiva en primera persona, además de esa mezcla de religiosidad y amor profano, esa irreverencia en utilizar el lenguaje y simbología cristinas para expresar el erotismo de la mujer amada.

De todos modos, aún siendo estas analogías importantes, es en *Sonata de estío* (1903) donde se manifiesta un mayor influjo del texto queirosiano. En la segunda *Sonata*, digámoslo abiertamente, Valle-Inclán toma prestados elementos casi literales de la narración de Eça de Queirós. Aunque lo más sorprendente sea que alguno de los fragmentos transportados ya se encuentran en un pre-texto de la novela: el relato “La Niña Chole”, que integra *Femeninas* y que coincide – con la salvedad de algunas alteraciones – con los ocho primeros capítulos de la *Sonata*.

Véase, si no, los elementos comunes en la descripción de la niña Chole en el restaurante del “Dalila” y la inglesa Mary, que tanto impresiona a Teodorico en el hotel de Jerusalén:

Cíbele sentou-se no topo da mesa, serena e soberba. Ao lado fazendo ranger a cadeira com o peso dos seus amplos membros, acomodou-se um hércules tranquilo, calvo, de espesas barbas grisalhas –que, no mero gesto de desdobrar o guardanapo, revelou a onnipotência do dinheiro e o envelhecido hábito de mandar. Por um “yes” que ela murmurou, compreendi que era da terra de Maricocas (*A relíquia*, Eça de Queirós, 2000: 92).

Tomé asiento; y mis ojos buscaron á la niña Chole. Allí estaba, al otro extremo de la mesa, sonriendo á un señorón yankée con cuello de toro, y grandes barbas rojas, barbas de banquero, que caían llenas de gravedad sobre los brillantes de la pechera. Al mismo tiempo reparé que el blondo gigante miraba á su mujer y sonreía también. ¡Cuánto me preocupó aquella sonrisa, tan extraña, tan enigmática en labios de un marido! (*Femeninas*, Valle-Inclán, 1895: 141).

A la vista de ambos ejemplos, el matrimonio inglés de la niña Chole se construye a partir del personaje de Mary. De hecho, la descripción del esposo que se realiza en *A relíquia* sirve de base para el marido de la Chole y el banquero de barbas rojas. La evidencia de que Valle asume el retrato del inglés como punto de partida se refuerza, además, con una referencia anterior al gigante marido de la criolla, expresada en los siguientes términos: “héla en pie sobre una de las bancas, apoyada en los

works especially, he tends to rhyme them. Eça, on the other hand, prefers simply the double rhymed adjective” (1968: 244).

hercúleos hombros de su marido, aquel inglés que la acompañaba en Mérida” (1895: 138).

Valle, no obstante, reconoce la poca adecuación del matrimonio inglés de la criolla al ambiente exótico de la obra y decide suprimir en *Sonata de estío* este fragmento y todas las referencias anglosajonas. Incluso su marido inglés pasa a ser un príncipe ruso.

En consecuencia, se corrobora con los ejemplos anteriores que Valle lee a Eça mucho antes de la confección de las *Sonatas*. Del paso de “La niña Chole” a *Sonata de estío* cabría esperar quizás la extinción de las huellas que delatasen la reproducción textual de las páginas de *A reliquia*. Nada más lejos de la realidad. El heterogéneo grupo de religiosos que Teodorico encuentra en Jerusalén recuerda mucho al variado conjunto de pasajeros con que el marqués de Bradomín había tratado en su anterior viaje en el navío genovés “Masniello”:

Mas logo o festivo Potte me explicou que esses homens sérios de cachimbo, eram soldados muçulmanos policiando os altares cristãos, para impedir que em torno ao mausoléu de Jesus se dilacerem, por superstição, por fanatismo, por inveja de alfaias, os sacerdócios rivais que ali celebram os seus ritos rivais – católicos como o padre Pinheiro, gregos ortodoxos para quem a cruz tem quatro braços, abissínios e arménios, coptas que descendem dos que outrora em Mênfis adoravam o boi Apis, nestorianos que vêm da Caldeia, georgianos que vêm do mar Cáspio, maronitas que vêm do Líbano – todos cristãos, todos intolerantes, todos ferozes!... (*A reliquia*, Eça de Queirós, 2000: 95).

Erame divertido entrar en los corrillos que se formaban sobre cubierta, á la sombra de grandes toldos de lona, y aquí chapurrear el italiano con los mercaderes griegos, de rojo fez y fino bigote negro; y allá, encender el cigarro en la pipa de los misioneros armenios. Había gente de toda laya: tahures que parecían diplomáticos; cantantes con los dedos cubiertos de sortijas; abates barbilindos, que dejaban un rastro de almizcle, y generales americanos, y toreros españoles, y judíos rusos, y grandes señores ingleses. Una farándula exótica y pintoresca, cuya algarabía causaba vértigo y mareo!... (*Obra completa*, Valle-Inclán, 2002: 390).

Las coincidencias sorprenden todavía más porque en la versión anterior del relato, en 1895, los “armenios” era “mormones” y los “abates”, “comisionistas”. Por lo tanto, con las alteraciones introducidas, se acerca todavía más al carácter religioso que tiene el heterogéneo grupo que Teodorico halla en Jerusalén. De modo que, en la mente de Valle sigue latente el fragmento de *A reliquia*. Pero más curiosa es todavía la coda que añade, también en 1903, al referirse a este viaje. Finaliza el párrafo de *Sonata de estío* afirmando que “era por los mares de Oriente, con rumbo a Jafa. Yo iba como peregrino a Tierra Santa” (Valle-Inclán, 2002: 391), cuyas resonancias con la misión de Teodorico a Jerusalén son inequívocas, y por tanto el escritor gallego parece buscar una delación consciente sobre el préstamo asumido.

No es el objetivo de estas páginas analizar el espíritu reivindicativo que para Valle-Inclán constituyó el plagio, pero si podemos afirmar que, en su obra, la asunción de préstamos intertextuales es inequívocamente un acto de reconocimiento; de ahí que no se esfuerce en disimularlos u ocultarlos. Por ejemplo, así se defendía años más tarde de las acusaciones de plagio que a propósito de *Sonata de primavera* había realizado en 1916 Julio Casares:

Cuando escribía yo la *Sonata de primavera*, cuya acción pasa en Italia, incrusté un episodio romano de Casanova para convencerme de que mi obra estaba ambientada e iba por buen camino. El episodio se acomodaba perfectamente a mi narración. Shakespeare pone en boca de su Coriolano discursos y sentencias tomados de los historiadores de la antigüedad; su tragedia es admirable, porque, lejos de rechazar esos textos, los exige. Ponga usted en cualquiera de esas obras históricas de teatro que se estrenan ahora, palabras, discursos y documentos de la época, y verá usted cómo les sientan...(J y J Valle-Inclán 1995: 434).

El mismo argumento bien podría ser aplicado a las similitudes de *A relíquia* y *Sonata de estío*, lo cual evidencia que, si bien Valle fue un pésimo traductor de Eça de Queirós, por el contrario fue un gran lector y admirador del excelente escritor portugués.

BIBLIOGRAFÍA

- CASARES, Julio (1931): *Crítica profana: Valle-Inclán: Azorín: Ricardo León*, Madrid, Renacimiento.
- CLEMENTE, Alice (1968): "Valle-Inclán, translator", en Anthony Zahareas (ed.), *Ramón María del Valle-Inclán. An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas.
- DAPARTE JORGE, Aldo (2001): "Eça de Queiroz en Valle-Inclán", *Boletín de la Asociación de Profesores de Español*, 39, mayo-agosto, pp. 15-16.
- EÇA DE QUEIRÓS, J.M. (s/f): *O primo Bazílio*, Lisboa, Edição "Livros do Brasil".
- _____, (2000): *A relíquia*, Lisboa, Edição "Livros do Brasil".
- _____, (2001): *O crime do Padre Amaro*, Lisboa, Temas e Debates.
- GUERRA DA CAL, Ernesto (1975): *Lengua y estilo de Eça de Queiroz. Apéndice. Bibliografía queirociana sistemática y anotada e iconografía artística del hombre y la obra*, vol. 1, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, pp. 28-77.

- HORMIGÓN, Juan Antonio (2006): *Valle-Inclán. Biografía, cronología y epistolario*, vol. I, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de España.
- LAVAUD, Jean Marie (1972): “Una biblioteca pontevedresa a finales del siglo XIX”, *Estudios de Información*, Madrid, nº 24, octubre-diciembre, pp. 247-401.
- LOSADA SOLER, Elena (2001a): “Eça de Queirós em Espanha”, *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, nº 9-10, Abril-Setembro, <http://www.instituto-camoes.pt/revista/ecaespanha.htm>.
- _____ (2001b): “La (mala) fortuna de Eça de Queiroz en España: Las traducciones de Valle-Inclán”, en Luis Pegenaute (ed.), *La traducción en la Edad de Plata*, Barcelona, PPU, pp. 171-186.
- MAGALHÃES, Gabriel (2007): “Visita guiada à Casa Ibérica (1801-1900)” en Gabriel Magalhães (ed.), *RELIPES. Relações linguísticas e literarias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX ate à actualidade*, Programa INTERREG III A da União Europeia, pp. 47-124.
- NÚÑEZ SABARÍS, Xaquín, (2005): *La novela corta en Valle-Inclán. Estudio textual de Femeninas*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SÁEZ DELGADO, Antonio (2007): “La Edad de Oro. La Época de Plata y el Esplendor del Bronce (1901-1935)” en Gabriel Magalhães (ed.), *RELIPES. Relações linguísticas e literarias entre Portugal e Espanha desde o início do século XIX ate à actualidade*, Programa INTERREG III A da União Europeia, pp. 125-170.
- SERRANO ALONSO, Javier y Amparo de Juan Bolufer (1995): *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SERRANO ALONSO, Javier (1996): *Los cuentos de Valle-Inclán. Estrategia de la escritura y genética textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- SUÁREZ, José I. (1989): “El impacto queiroziano en Valle-Inclán”, *Discurso Literario*, Asunción (Paraguay), VII, 1. pp. 241-252.
- VALLE-INCLÁN, Joaquín y Javier del eds. (1995): *Entrevistas, conferencias y cartas. Ramón María del Valle-Inclán*. Valencia: Pre-Textos.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (1895): *Femeninas. Seis historias amorosas*, Pontevedra, Landín Editor.
- _____, (2002): *Obra Completa*, vol. 1, Madrid, Espasa-Calpe.

NOTA SOBRE LA RECEPCIÓN DE FERNANDO PESSOA EN ESPAÑA

Antonio Sáez Delgado

Universidade de Évora – Centro de Estudos em Letras

Palabras clave: Estudios de recepción, Literatura portuguesa, Fernando Pessoa.

Pocos casos de la modernidad literaria en el contexto ibérico resultan tan interesantes, desde el punto de vista de la recepción, como el de Fernando Pessoa. Su vida, entre 1888 y 1935, se desarrolla en paralelo a esa gran categoría periodológica que denominamos Modernismo y que nos conduce desde la estética modernista de raíz hispanoamericana – Rubén Darío mediante – hasta la asunción de la Generación del 27 (o, en sentido ampliado, *Veintisiete*), atravesando la Generación del 98 y la Vanguardia Histórica española, con la marca inconfundible del Ultraísmo y el creacionismo huidobriano. Un tiempo denominado Edad de Plata de la literatura española, en el que no fueron pocos los escritores de prestigio que se interesaron por Portugal y su literatura.

La obra de Fernando Pessoa, en efecto, se desarrolla en paralelo a este tiempo brillante e incierto de la literatura española pero, sin embargo, no tuvo la fortuna de contar con “presentadores” de altura en el contexto literario español de la época. Si Eugénio de Castro y Teixeira de Pascoaes, los dos poetas portugueses con una presencia más nítida en España en la primera mitad del siglo XX, contaron entre sus valedores con figuras del prestigio e influencia de Miguel de Unamuno o Eugenio d’Ors, Pessoa tuvo que conformarse con la colaboración de un puñado de jóvenes poetas andaluces (Adriano del Valle, Rogelio Buendía e Isaac del Vando-Villar) como entusiastas pero humildes introductores de su obra en España. Es verdad que Pessoa se encontró con el poeta bohemio Iván de Nogales a principios de la segunda década del siglo XX, es verdad que se cruzó en un café lisboeta con Ramón Gómez de la Serna – el eje sobre el que giran muchos de los contactos establecidos en el momento entre escritores de ambos lados de la raya –, es verdad que pasó algunas tardes en 1923 con Adriano del Valle, comentando la actualidad literaria y la poesía de Mário de Sá-Carneiro... pero nunca contó con el apoyo decidido de ninguna voz con autoridad en el contexto de las letras españolas. Lo intentó con Unamuno, pero el envío de la revista *Orpheu*, como es

bien sabido, fue despachado por el bilbaíno a los cajones del olvido; lo intentó a través de los poetas ultraístas andaluces, pero lo más que consiguió fue encontrar su firma en un periódico periférico, en 1923, de cabecera definitiva: *La Provincia*; ni siquiera tuvo la fortuna de entablar amistad con Gómez de la Serna, que hubiese sido – como en el caso de José de Almada Negreiros – un espectador privilegiado de su obra y un introductor cualificado de la misma. Todo hipótesis. La recepción de Fernando Pessoa en España durante su vida no ofrece mucho más que algunos pequeños detalles en la prensa andaluza (los poemas publicados en el diario de Huelva *La Provincia* traducidos por Rogelio Buendía, una carta publicada por Adriano del Valle en el diario *La Unión* de Sevilla) y alguna mención en periódicos y revistas principalmente de Galicia y Cataluña, de la mano de algunos atentos espectadores entre los que destaca un lusófilo hoy prácticamente olvidado, Andrés González-Blanco.

Sin embargo, es fácil deducir las razones de tanto silencio. Unamuno nunca fue amigo de modernidades ni de modernismos, y la carta remitida por Pessoa y Sá-Carneiro en 1915 tenía el tono provocativo de la juventud que no rehúye mirar de frente a la vanguardia. Su obra, por otro lado y como todos sabemos, permaneció inédita en forma de libro hasta poco antes de su muerte, y no facilitó el acceso a sus poemas de los jóvenes escritores españoles que viajaban a Lisboa, aunque fuesen, como en el caso de Gómez de la Serna, actores privilegiados en el contexto de las publicaciones periódicas que se interesaban por el curso de la literatura de más allá de la frontera. También es justificable, aunque cueste más plegarse a la realidad histórica y no rebelarse ante ella, el hecho de que los poetas del *Veintisiete* no se acercasen a su obra salvo de forma muy tardía, como demuestran las traducciones de poemas pessoanos que realizaron Jorge Guillén y Gerardo Diego en los años sesenta, cuando el nombre de Pessoa comenzaba, tímidamente, a convertirse en referencia de la literatura portuguesa en España. Difícilmente, es verdad, podrían haber tenido conocimiento del nombre de Pessoa los grandes poetas españoles del *Veintisiete* cuando sus conocimientos de la poesía portuguesa se limitaban aún, en los años treinta, a los nombres de Castro y Pascoaes, y también de forma muy secundaria en sus universos de lecturas e intereses internacionales. En este contexto, no dejará de resultar importante el problemático acercamiento que *La Gaceta Literaria* de Giménez Caballero protagonizó con respecto a la revista coimbrana *Presença*, y que cerró de forma nefasta el que podría haber sido el gran vehículo para el acercamiento cultural y literario entre los dos países.

Así, la recepción de Pessoa durante su vida se resume en un breve saldo: sus mínimas apariciones en la prensa española (incluida la publicación de su poema “Pierrot bêbado” en el *Almanaque de las Artes y las Letras para 1928*, coordinado por Gabriel García Maroto) y algunos contactos paralelos (Adriano del Valle y António Botto, por ejemplo) auspiciados por sus relaciones españolas, que culminarían también, en los casos de Botto, Sá-Carneiro o Judith Teixeira, con algunos pequeños textos publicados en el mismo diario onubense mencionado. Poca cosa, sin duda, si tenemos en cuenta el enorme potencial de escritores de uno y otro lado de la frontera, interesados por la vida literaria del país vecino.

Los años que siguen a la muerte del poeta y hasta su despegue definitivo en la década de los setenta (de forma imparable hasta nuestros días) no dejan de resultar, asimismo, paradójicos. Son los años en los que comienza a gestarse un cambio en el canon del sistema literario español, que ofrece los primeros indicios de que Fernando Pessoa sería el poeta que desbancaría a Castro y Pascoaes del lugar de privilegio en su recepción en España. Porque, en efecto, entre 1945 y 1955, cuando la obra de Pessoa continuaba siendo una perfecta desconocida en el contexto español, se publican tres textos fundamentales que cambiarán definitivamente el curso de la recepción del poeta, y que serán, aunque en su momento no significasen un paso demasiado evidente en este sentido, el embrión para la definitiva asunción del poeta portugués como el más importante del siglo XX en el polisistema español. El primero de los tres textos mencionados es de la autoría de Joaquín de Entrambasaguas, que en 1946 publica como Suplemento de los *Cuadernos de Literatura Contemporánea* – que él mismo dirigía – una selección de poemas del autor de los heterónimos, la primera aparecida en España, con una interesante nota introductoria en la que confiesa su admiración por la obra pessoana. El segundo de estos textos es de Ildelfonso-Manuel Gil y reúne una serie de *Ensayos sobre poesía portuguesa*, en cuyas páginas cobra especial relevancia el titulado “La poesía de Fernando Pessoa”, treinta páginas en las que analiza, también por vez primera en España, la génesis de los heterónimos. El tercero y último de los textos referidos es obra, de nuevo, de Entrambasaguas, que en 1955 publicó el volumen *Fernando Pessoa y su creación poética*, en el que ofrece una visión panorámica de la obra del portugués. Sin duda, el referente crítico inmediato para los dos autores son los textos dedicados a Pessoa por Adolfo Casais Monteiro, demostrando que el papel desempeñado por la generación de *Presença* en la revalorización de Pessoa encontró, a pesar del “fracaso” de la *Gaceta Literaria*, terreno permeable en España.

No deja de resultar significativo el hecho de que este inicio de cambio de paradigma en el canon mostrase sus primeras manifestaciones cuando aún no existían casi poemas pessoanos traducidos al español, a pesar del importante ejercicio de presentación de obras extranjeras en castellano llevado a cabo durante toda la primera mitad del siglo XX por muchas de las más importantes editoriales españolas y americanas. Una vez más, como sucedió en el caso de Eugénio de Castro (cuya dimensión en España creció considerablemente gracias al impulso ejercido en su favor por Rubén Darío), los países hispanoamericanos sirvieron de eje introductorio de la poesía de Pessoa en España, y lo hicieron con un mediador de la calidad y prestigio del mexicano Octavio Paz, que publica en 1962 su primera antología del poeta, al que dedica también un excelente texto crítico, “Fernando Pessoa. El desconocido de sí mismo”.

A partir de este momento la historia empieza a cambiar de forma acelerada, y a partir de los años setenta se produce una sistematización de la obra poética pessoana en España que se convertirá, en los años ochenta y noventa, en un auténtico aluvión editorial. Un aluvión feliz que convierte a Pessoa en uno de los poetas europeos más leídos y citados por los poetas españoles actuales, y que debe mucho tanto a los pequeños momentos de acercamiento propiciados durante la vida del poeta como a los primeros intentos de sistematización crítica llevados a cabo en la postguerra española, y muy curiosamente, por académicos – como en el caso de Entrambasaguas – que no destacaron, precisamente, por su apertura ideológica y estética hacia las nuevas corrientes literarias.

El de Pessoa en España es, por todas estas razones, un camino paradójico, como probablemente no podía dejar de ser. Al poeta nunca le interesó demasiado el país de Cervantes, aunque también es cierto que nunca dejó de aprovechar cualquier ocasión que se le presentaba para divulgar (o intentar divulgar, mejor) su figura en España. Por eso no cuesta demasiado trabajo imaginarle sonreír al conocer el curso de su recepción española: tras sus escauceos, la postguerra española y la especial coyuntura literaria y académica de la época serán protagonistas activas en el cambio del canon, que sólo llegará al lector décadas más tarde, cuando su voz se convierte en la inconfundible seña de identidad de la modernidad literaria portuguesa.

MOSAICO DE CUBA: IMPRESIONES A PROPÓSITO DE UNA GUERRA

Enrique Encabo Fernández

Universidad de Murcia

Palabras clave: Noventa y ocho, Poesía, Murcia, Prensa, Guerra de Cuba.

“Un fenómeno histórico como el 1898 ni se puede reducir a un hecho ni tampoco a un momento, dada su dimensión” (Ramos, 1998: 11). Son muchos los estudios que, en los últimos años, han ofrecido una nueva mirada sobre el 98 atendiendo a diversos productos culturales, más allá de la propaganda oficial o de la llamada “literatura del desastre”¹. Todos ellos confluyen en la idea de que la pérdida de Cuba (mucho más que la de Puerto Rico o Filipinas) supuso un golpe para la conciencia nacional y un doloroso despertar de España a la nueva situación mundial propia del siglo XX. En otro lugar nos ocupamos del impacto que la Guerra de Cuba tuvo en el género chico a finales del siglo XIX, viéndose las tablas de los principales teatros de la nación inundadas de las ideas de patriotismo ciego y sentimiento nacional que tanto convenía a la política de la época (Encabo, 2007). Para completar este *mosaico* de Cuba (re)creado en España, hora es de aproximarse a la poesía “menor” de la época, centrándonos en diversos autores vinculados a Murcia: autores festivos, localistas o pre-modernistas pero que, en cualquier caso, mostraron una sensibilidad especial durante, y tras ese conflicto que supondría el fin del sueño colonial².

Murcia, a finales del siglo XIX, es una pequeña ciudad de provincias cuyos límites con la huerta que la circunda son difusos y apenas perceptibles. Los habitantes de la ciudad pertenecen a una clase social media alta que, con una mentalidad conservadora, creen en el progreso como fe, y tratan de introducir lentas mejoras en aspectos económicos y sociales. Los habitantes de la huerta, lejos de la imagen amable y

¹ Baste observar los títulos de los libros publicados al respecto: “Sociología del 98”, “Los textos del 98”, “Juventud del 98”, “En torno al 98”, “Repensar el 98”, “La cara oculta del 98”,...

² Como afirmaba en 1965 Jaime Delgado, “se trata de analizar ese impacto en toda la ancha geografía humana de España. No es preciso insistir una vez más en la llamada «generación del 98», que ya tiene tras de sí una abundante literatura. El 98 no fue vivido sólo por un grupo de intelectuales; el 98 fue vivido por todos y en todos los sitios: en el Parlamento, en las redacciones de los periódicos, en las tertulias de los cafés, en el taller, en la obra, en el seno de la familia burguesa y en el hogar campesino, donde el dolor de los hijos perdidos agudizó la desesperación y la desconfianza ante los poderes públicos. Es necesario, pues, ampliar el campo de visión” (Delgado, 1965: 48).

romántica que las expresiones artísticas de la época nos han dejado, se ven sometidos a la pobreza, los años de malas cosechas, de crecida del río, de epidemias y, especialmente, a los abusos de los caciques (muchos de ellos residentes en Madrid) poseedores de la tierra. Ante este panorama, puede sorprender a priori la reacción de algunos intelectuales murcianos que, lejos de apoyar entusiastamente la guerra, son capaces de comprender el alcance de ésta y los dolores que conlleva. Baste para comprender esta situación, leer el interesante artículo de M^a Antonia Bonachera sobre el periódico *El ideal conservador* editado en la ciudad de Úbeda. El periódico, en palabras de la autora, órgano de difusión de la “voz de Silvela” (Bonachera, 2005: 334), al igual que otros diarios conservadores españoles, se mostraba favorable a la intervención española en el conflicto desde el primer momento, pecando de optimismo y desprecio al enemigo, creyendo que “Dios, la Justicia y el Honor” estaban de parte de España, y empleando para defender su postura todos los mitos del imaginario colectivo (Hernán Cortés, Covadonga, Lepanto, Trafalgar...) al servicio de una idea fundamental: la guerra contra el “yankee” no era una cuestión de victoria o derrota; era una cuestión de honor³. Así leemos,

ya es el momento de que nuestro gobierno haga saber al yankee cual es su deber en estas extemporáneas injerencias, y por último, hay que hacer honor a una historia que, como la nuestra, se halla limpia de cobardías y debilidades (Bonachera, 2005: 331).

El semanario dedica un número extraordinario para la suscripción nacional plagado de composiciones firmadas por poetas de Úbeda y otras localidades andaluzas. El modo en que titulan sus poesías nos da cuenta del tono exaltado de éstas: “Heroísmo y fe”, “El dolor de la patria”, “Amor a la patria”,... (Bonachera, 2005: 322-323)⁴. Muy lejos de estas manifestaciones basadas en la superioridad de la *raza* y la historia españolas se encuentra la poetisa muleña Eladía Bautista Patier (1847-1907). Fue Eladía Bautista una escritora prolífica, colaboradora de los principales periódicos nacionales y locales dedicados a la creación poética, y a la cual Carlos Cano, prologuista de uno de sus volúmenes, situaba al lado de Carolina Coronado, Patrocinio de Biedma y Blanca de los Ríos (Bautista Patier, 1904: 7-8). Juan Barceló y Ana Cárceles destacan de la

³ Ejemplos de manifestaciones de este tipo los encontramos por doquier en la prensa de la época. Léase Marimon, 1998.

⁴ Manifestaciones similares encontramos en la prensa murciana de la época: «¡Viva España!», «¡Patria!», «¡A los yankees!», «¡Guerra!», «¡Patriotismo!» son algunos de los titulares de la prensa murciana de la época (Arroyo, 1998: 20).

escritora su poesía religiosa⁵, aunque hay que señalar que su obra abarca un sinnúmero de temas contemporáneos a su creación. Es, por tanto, lógico, que encontremos una poesía alusiva a la guerra de Cuba, incluida en su obra *Poesías varias* (igualmente publicada en *El Mosaico*), titulada “Los que van y los que vuelven” (Bautista Patier, 1904: 155-157). Comienza el poema con un recurso sonoro, el de la guitarra, tan del gusto de los poetas localistas (“El monótono son de una guitarra / el sueño turba de la pobre aldea...”) pero pronto advertimos una conciencia distinta a la de otros escritores que se ocupan del conflicto colonial. Bautista Patier recoge la imagen popular de Cuba, seguramente forjada a través de las cartas de los soldados que eran publicadas por la prensa de la época,

Van a sufrir de Cuba los rigores
El máusser a tomar que nunca vieron
A caer en la red de la manigua [...]

para después, desde la voz de mujer, dirigirse a las mujeres, los sujetos pacientes que adquirieron protagonismo según la guerra se acercaba a su fin⁶.

¡Oh pobres madres que esperáis que vuelvan!
Unos quedaron en el campo muertos
Y los otros inútiles os llegan [...]

Podemos comparar el poema de Bautista Patier con uno de los insertados en el semanario jienense estudiado por M^a Antonia Bonachera. Por ejemplo, en el soneto titulado “Monólogo de un marino”, firmado por Manuel M. Montero e incluido en el número extraordinario de *El ideal conservador*, encontramos la imagen de un combatiente dispuesto para la guerra que en silencio llora “no como débil hembra sin decoro / como varón que vengará su afrenta” (Bonachera, 2005: 344). Los dos tercetos finales del soneto dan muestras sintomáticas del discurso que alimentó el loco sueño de vencer con una escuadra deshecha a la maquinaria militar norteamericana:

Ruge en mi pecho tempestad bravía;
Relámpagos fulguran en mis ojos
Y arde en mi sangre furibunda saña.

¿Cuándo hallaré a esos viles, patria mía,

⁵ “La impresión que da esta poesía, a veces grandilocuente y retórica, pero siempre sentida y sincera, es que corresponde a la tónica general de la época” (Barceló y Cárceles, 1986: 71).

⁶ Jaime Delgado cita a Cepeda al establecer la distinción entre las despedidas esperanzadas de los soldados de Cuba en el 98 y aquellas otras desgarradas y antimilitaristas de los años 1907 y 1921 (Delgado, 1965: 50). Sin embargo, conocemos que ya durante la guerra de Cuba hubo motines en el mes de mayo por parte de las pescaderas del puerto de Gijón, así como por parte de diversos sectores de Cáceres,... por la subida del pan o por el reemplazo de tropas.

Para saciar mi sed en sus despojos
O sucumbir gritando: viva España? (Bonachera, 2005: 344).

Nada de esto encontramos en Bautista Patier. El héroe al que se vistió con el famoso uniforme de rayadillo y al que se despedía a son de la marcha de Cádiz directo hacia la muerte, vuelve a ser el campesino pobre, reclutado a la fuerza, que fue desde un principio.

Para aquellos que ni el lauro de la gloria,
Pues ni aún sus nombres en la historia quedan
La santa caridad para el que vuelve
Y después... el dolor y la miseria [...] (Bautista Patier, 1904: 157)

Concluye la poetisa con una crítica soterrada a la nación. Inteligentemente, clama por el mismo patriotismo que había alimentado la guerra, pero, en este caso, reclamando justicia para los desheredados, para “los que vuelven”.

¡Oh patria mía, generosa España
Nunca mis ojos lastimados vean
Que pidiendo por Dios una limosna
Esos valientes van, de puerta en puerta!
Héroes son, y los héroes merecida
Tienen de ti muy justa recompensa:
Que no caiga sobre ellos el olvido,
Y sobre ti el oprobio y la vergüenza. (Bautista Patier, 1904: 157)

Es la voz de Bautista Patier un caso particular, al situarse entre los discursos de la seguridad de la victoria (el discurso oficial), al ser una guerra contra Estados Unidos, una nación sin historia, y aquellos otros críticos con el gobierno de la nación (el caso de los incipientes nacionalismos periféricos). Bautista Patier se siente parte de esa patria de pan y toros que se ha embarcado en la guerra, pero reclama el mismo honor para batallar que para las horas de la digna derrota⁷. Nos encontramos muy cerca del mito de la “Mater Dolorosa” que, desgraciadamente, tanta fortuna alcanzó en las horas finales del siglo XIX en nuestro país⁸. Precisamente es la imagen de la “Mater Dolorosa” la que sirve a Ricardo Gil para titular un grupo de poesías alusivas a la guerra, entre la que

⁷ Nos encontraríamos ante la palabra que, según Delgado, llena como un grito todas las bocas tras el 98: “responsabilidad”. Sin embargo, la actitud de Bautista Patier no reclama la búsqueda apasionada de las causas inmediatas que propician el Desastre (Delgado, 1965: 49) sino que asume la nueva situación y reclama la responsabilidad de la Patria sobre hechos consumados.

⁸ “En el presente, tal como la veía el poeta – y otros muchos de sus conciudadanos, a juzgar por el eco que halló –, [España] era casi lo contrario: una madre doliente, que vagaba entre ruinas humeantes y banderas enlutadas, desesperada por la muerte de sus hijos, vejada por aquellos mismos a los que un día dominó. No se trataba de algo nuevo en la cultura mediterránea. Era, en definitiva, una transposición de la tradicional «Mater dolorosa» del imaginario católico. Para alguien educado en el catolicismo mediterráneo, nada era más fácil de evocar que la madre anegada en lágrimas al pie de la cruz” (Álvarez Junco, 2004: 568).

encontramos la denominada “Histórico” (Gil, 1909: 129-131). Ricardo Gil (1858-1908), poeta denominado pre-modernista por Mariano Baquero y María Josefa Luna⁹, es un escritor intimista, cuya poética, siendo sencilla, irradia hondura lírica. Así, la poesía “Mater dolorosa”, donde, sin estridencias, sin extremismos, el poeta describe a través de la figura de una madre, la tragedia que la guerra de Cuba supuso para aquellos que poco o nada sabían de la isla.

Su nombre ignoro: la prensa
Cita el rasgo, el nombre calla;
Mas con lo poco que dice,
Para conocerla, basta [...] (Gil, 1909:129)

Nuevamente encontramos la idea de los nombres anónimos que configuran la historia de España (idea tan del gusto de los poetas noventayochistas). Y, al igual que sucedía con Bautista Patier, nos encontramos ante un poeta que no clama abiertamente contra la guerra, ni se sitúa apasionadamente a favor de ella, sino que, como mero observador, es capaz de captar la fotografía del momento. Así, en las palabras de la madre,

“Aunque es todo lo que tengo,
Y aunque las leyes lo salvan,
Si alguien a España ha ofendido,
Él morirá por vengarla.
Mi vida os doy con la suya;
Pero si hay guerra, que vaya.
Si yo muero, poco importa.
¡También es madre la Patria!...” [...] (Gil, 1909:130-131)

El discurso de la madre anónima que entrega a su único hijo podría responder a la poesía patriótica característica del momento, donde en nombre de la *raza* (palabra que igualmente aparece al final de la poesía de Gil) se deben realizar todos los sacrificios posibles. Sin embargo, el tono pesimista, alejado de todo triunfalismo, de la poesía de Gil no sugiere que la entrega del hijo para la guerra sea un acto heroico. La madre dibujada por Gil nada sabe de la guerra: “sola en el mundo, en agreste / rincón dos veces aislada, / por su pobreza primero / y después por sus montañas [...]” (Gil, 1909: 129). No existe odio hacia el “yankee” en esta anónima “mater dolorosa”, ni siquiera

⁹ Así, en el prólogo escrito por Mariano Baquero para la monografía sobre el poeta publicada por María Josefa Luna: “Ricardo Gil, cuya situación cronológica y estilística le convierte – como bien dice la autora de este libro – en un poeta, a la vez, de atardecer y de alba; encarada como está su obra, frente a los últimos ecos del arpa becqueriana, a la par que abierta a los nuevos ritmos, la nueva sensibilidad sonora y cromática del premodernismo rubeniano” (Luna Guillén, 1978: 14).

necesidad de perpetuar el dominio sobre la isla de Cuba; el verso “pero si hay guerra, que vaya” nos habla de resignación. La misma que sufrieron los que fueron a morir a Cuba, y la que sufrieron los que en la Península quedaron esperando. Esa “inercia” que acabó costando demasiado cara, la enfermedad que paralizó a tantas voluntades (Ramos, 1998: 12).

No es de extrañar que en Murcia encontremos manifestaciones poéticas que dirigen su mirada hacia los héroes anónimos, los desfavorecidos. Murcia, si no la ciudad, sí su huerta, fue una de las regiones más castigadas por el conflicto colonial. Los procedimientos de la “redención” y la “sustitución” propios del sistema caciquil de la España canovista, provocaron que las filas del ejército español se nutrieran de las capas más desfavorecidas de la sociedad, aquellas que no podían pagar la posibilidad de no embarcar hacia Cuba¹⁰. La expresión lírica más profunda del momento corresponde al poeta archenero Vicente Medina (1866-1937). Calificado por Joan Maragall como “el señor de la trágica musa murciana”¹¹ y admirado y leído por Unamuno, Clarín y Azorín (quien prologaría sus “Aires murcianos”), Vicente Medina recreó la problemática de la guerra y sus consecuencias tanto en sus obras dramáticas (por ejemplo, en *El rento* o en *La sombra del hijo*) como en su obra poética; precisamente en ésta última, y en poemas como “Los niños solos”, “El abejorrico negro”, “La novia del soldao”, “La carta del soldao”, o, el más conocido de todos, “Cansera”, da expresión completa a través del lenguaje panocho y de una exquisita sencillez expresiva, del sentimiento de profundo desaliento que se vivía en la Península en aquella época.

No he d'ir, por mi gusto, si en crus me lo ruegas,
por esa sendica por ande se fueron,
pa no volver nunca, tantas cosas buenas...
esperanzas, quererres, suöres...
¡To se fue por ella!
Por esa sendica se marchó aquel hijo

¹⁰ Desde la ley de Reemplazos de 21 de agosto de 1896, “se permite «redimir» el servicio mediante pago de 1.500 pesetas si había sido destinado prestar servicio de guarnición en la Península, y de 2.000 si había de ir a Ultramar [...] Se adelantó el procedimiento a establecerse la «sustitución» por compra de un voluntario, a cambio de cantidades que estuvieron entre 500 y 1.250 pesetas, que se ofrecían en anuncios de los periódicos. Este procedimiento fue causa de que las unidades del ejército que fueron a Cuba estuvieran nutridas normalmente por mozos o comprados, de familias humildes. El caso se dio, como es lógico, en aquellas zonas de economía poco adelantada” (Ramos, 1998: 131).

¹¹ En palabras del propio Maragall en 1903, uno de los clásicos españoles: “Tú [el lector] imaginabas tal vez los futuros clásicos formándose ahora en las peñas de los Ateneos, en los sillones de las Academias o en los sleepings del Sud-Exprés de París. No; los clásicos españoles del siglo XX, que a mí me parece descubrir ya, son Vicente Medina, que allá en un rincón de Murcia canta el alma murciana en su dialecto, [...]” (Murgades, 2003: 259).

que murió en la guerra...
Por esa sendica se fué la alegría...
¡Por esa sendica vinieron las penas!... [...]

Los *Aires murcianos* de Medina constituyen una de las expresiones más acabadas del espíritu del 98. Así lo observan Valbuena Prat, al emparentar “La novia del soldao” con la “Oda a Espanya” de Maragall (Valbuena Prat, 1963: 58), y Mainer (Mainer, 2004: 107); en su época, la obra de Medina también fue acogida con entusiasmo: Azorín no dudó en elogiar en múltiples ocasiones al poeta murciano¹², así como Clarín, quien en 1899 opinaba: “Este tomo de «Aires murcianos» ¡es tan español! Tan universal también, pero ¡tan español! Así es el arte mejor; del mundo entero... y además de su tierra... Medina no pretende nada; no tiene escuela, no tiene vanidad... casi no tiene más que dolor... Sí, todos lloramos” (García Morales, 1961: 128). Se ha creído erróneamente que Vicente Medina fue mejor comprendido fuera de Murcia que en su tierra (aludiéndose a la polémica establecida con Bautista Montserrat sobre el “murcianismo” de *Aires murcianos*) y, sin embargo, una de las primeras críticas de la obra de Medina apareció firmada por Pío Tejera en el semanario murciano *El Mosaico*¹³. Es interesante destacar que, en esta crítica, a pesar de no reflejarse el estado de ánimo ante la guerra (Pío Tejera se detiene en observar las referencias a Murcia y el empleo del panocho), sí se subraya la presencia de “Cansera”, extrayéndose los cinco versos más emblemáticos de dicha composición en los que Vicente Medina, en opinión del erudito, “destila hieles y amarguras” expresando “el cansancio de la vida, el peso abrumador de una existencia trabajada por toda suerte de desdichas”¹⁴.

El hecho de que Pío Tejera no aluda a la presencia de la guerra de Cuba en la poesía de Medina en esta reseña, está en consonancia con la actitud general del semanario en que se publica. *El Mosaico*, a pesar de ser dirigido por el militar y poeta

¹² “Aunque no escriba usted más, este diminuto volumen, que es de oro, bastará para colocarle a usted entre los grandes líricos de nuestro parnaso. Su poesía es de las pocas que conmueven hondamente” (Medina, 1981: 13). Como muestra de la enorme impresión que el volumen de Medina provocó en su época, podemos recordar el poema de Teodor Llorente “Malalt de l’anima” en el que la influencia de “Cansera” es más que evidente (Simbor Roig, 1984: 189).

¹³ “Como dato curioso hay que poner de relieve el hecho de que en las páginas de *El Mosaico* se lleva a cabo, con la amplitud necesaria -toda una plana-, una única reseña crítica a lo largo de sus sesenta y cinco números. Y hay que hacer notar que dicha reseña fue realizada por don José Pío Tejera a la primera serie de la obra, aparecida en Cartagena por esas fechas, *Aires Murcianos*, del poeta archenero Vicente Medina, con prólogo de José Martínez Ruiz, futuro Azorín” (Belmonte, 2002: 139). Leído *El Mosaico*, hay que advertir que en la sección “Cartera bibliográfica” se llevaron a cabo más reseñas además de la realizada sobre la obra de Vicente Medina.

¹⁴ José Pío Tejera: “Cartera Bibliográfica” en *El Mosaico*, nº 64, año III, 22 de mayo de 1898, p. 196

Carlos Cano y Núñez (1846-1922), apenas muestra atención a los sucesos bélicos. Es ésta una publicación de carácter culto y refinado, dedicada a la poesía y la creación literaria, donde colaboran las principales firmas murcianas y nacionales¹⁵. Nacido en 1897, la única poesía favorable al conflicto en sus dos años de existencia es el exaltado poema de Federico Balart, titulado precisamente “Guerra” (publicado igualmente por *El Imparcial* madrileño). Sin embargo, el impacto de la guerra es tal que no puede dejar de sentirse a lo largo de sus páginas. La Guerra de Cuba se puede visibilizar en la sección escrita por el director “De aquí y de allá”. En ella se da cuenta, por ejemplo, de la función patriótica llevada a cabo en el Circo Villar¹⁶ o de otra de iguales características celebrada en el Teatro Romea por iniciativa del director del Diario de Murcia, José Martínez Tornel. Sin embargo, donde con más evidencia se muestra el impacto del conflicto colonial es en la sección fija titulada “Crónica” escrita por José Frutos Baeza (1861-1918) durante el primer año de *El Mosaico* (donde se da cuenta, por ejemplo, de la proposición de los americanos para comprar Cuba). Según afirma José Belmonte, en esta crónica “se habla, de modo claro y abierto, a pesar de que se trata de una revista literaria, de la situación española en las guerras de Cuba y Filipinas” (Belmonte, 2002: 138)¹⁷, y señala el necesario toque de humor que Frutos Baeza imprime a sus crónicas, aunque ello no vaya en detrimento de la clara crítica a la política nacional:

Muchos pueblos de la Península se disponen a enviar obsequios a los soldados que pelean en Cuba, para que estos tengan una buena Pascua, en medio de las penalidades de campaña. En Fortuna se proponen enviar la friolera de un kilómetro de longaniza. La idea es buena y nos da importancia, porque se ve que en España se puede hacer todo. Incluso atar los perros con este embutido. Si otros pueblos siguen el ejemplo de Fortuna, ya no cabrá decir aquello de que *hay más días que longanizas*¹⁸.

Frutos Baeza además de periodista es, principalmente, poeta. Y, precisamente, en uno de sus volúmenes poéticos (*De mi tierra*) encontramos una poesía escrita en

¹⁵ Entre las muchas firmas que colaboran en *El Mosaico* se encuentran, precisamente, las de Ricardo Gil, Bautista Patier, Balart, Frutos Baeza,... constituyendo este semanario un punto de encuentro entre los escritores reflejados a lo largo de estas líneas.

¹⁶ “Dos festivales – donde la gente murciana – tiró, entre fines nacionales – la casa por la ventana, - al ver con nobles arranques – jurar España ante Dios – luchar con los viles yankees – del triunfo o la muerte en pos”. En *El Mosaico*, nº 61, año III, 1 de mayo de 1898, p. 176

¹⁷ María Arroyo, en su artículo sobre la prensa murciana ante el 98, señala cómo *El Mosaico* recordaba que en 50 duros estaba tasada la vida de cada uno de los soldados que iban a morir a Cuba, criticando así el sistema caciquil. A pesar de ello, la autora concluye que la actitud de la prensa murciana fue de encendido patriotismo (Arroyo, 1998: 25) sin subrayar la singularidad de la postura de esta revista.

¹⁸ “La crónica del número seis de *El Mosaico*, también con un fondo netamente bélico, la escribe en verso: «Si alguien mis humildes esfuerzos pidiera/ diría que sí,/ y en caso de apuro con un organillo/ saldré por ahí./ Y a los que critiquen si con el manubrio/ ni saco una nota/ ni guardo compás,/ diré: ¡Caballeros, ustedes dispensen. Yo por los soldados/ no puedo hacer más!» (Belmonte, 2002: 138).

panocho titulada “Carta de la Habana” (Frutos Baeza, 1897: 21-24). Siguiendo el estilo de Frutos, el tono cómico alterna con el trágico, no impidiendo el manejo del panocho ni los tintes burlescos vislumbrar las calamidades de la guerra. Así, aunque de manera amable, el autor comienza por relatar la travesía marítima del protagonista del poema, “Flugencio Puche Picaza”, huertano de la Azacaya que escribe a su novia “Mariapepa la Roja”,

Pepa: sabrás como al cabo
Alleguemos a la Bana,
En un barco de la mar
Que nos trujo por el agua,
Y nos hizo echar el ámago
Con los meneos que daba. [...] (Frutos Baeza, 1897: 21)

A diferencia de otras manifestaciones de la época, en la poesía de Frutos sí encontramos la voz del enemigo, “los felisteos”, aunque insertada dentro de un discurso abiertamente antibelicista:

Los felisteos, corriendo;
Nosotros, marcha que marcha;
Hista que al verse perdíos
Se quearon como estáutas,
Iciéndonos de ruillas:
“No matarnos como ratas,
Que tamién semos presonas,
Con máeres y con hermanas,
Y con hijos pequeñiquios,
Que no tienen culpa de naiquia”. [...] (Frutos Baeza, 1897:22)

Por lo demás, la poesía de Frutos Baeza sigue las líneas generales de aquellas que, de manera más o menos amable, trataban de reflejar la realidad de aquellos desplazados hacia una guerra perdida antes de comenzar: la añoranza de la tierra, las difíciles condiciones que los quintos encontraban en la isla, y el deseo de volver y reanudar la vida sesgada. La actividad literaria de Frutos provocó su despedida de *El Mosaico*¹⁹ y, hablando de despedidas, relacionada con la guerra de Cuba está la que el director de *El Mosaico* dedica a sus lectores al finalizar la publicación de éste. La despedida (incluida en el último número publicado, correspondiente al día 29 de mayo de 1898), recuerda enormemente a la despedida de Emilia Pardo Bazán en el *Nuevo*

¹⁹ Así lo hacía el director en la sección “De aquí y de allá”: “por estar muy ocupado / de un libro con la impresión, / del público para enfado / hoy Frutos no me ha mandado / la Crónica de cajón. / Será un libro de los buenos / y de mi aplauso a compás / pido a blancos y morenos / que de ejemplares, lo menos / compren un millón o más. En *El Mosaico*, nº 12, año II, 17 de enero de 1897, p.96

Teatro Crítico, al no estar (en palabras de la autora gallega) “la Magdalena para tafetanes, ni España para literaturas, artes y ciencias”²⁰:

Con el presente número suspende su publicación *El Mosaico*, prometiendo reanudarla cuando luzcan para nuestra patria días más tranquilos [...] ²¹

Antes de dar paso a las conclusiones, sería injusto terminar este mosaico sin hacer alusión a otro eminente autor murciano, aunque en este caso no en el ámbito de las letras, sino de la música. El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906) dio muestras a lo largo de toda su obra de la estrecha relación afectiva que le unía con la isla de Cuba (donde vivió siete años de su vida); es por ello que su visión (y la de los libretistas con los que colaboró) fue mucho más sensible al conflicto, variando desde la posición conciliadora de *Cuba Libre* (1887) hasta una obra que ya preveía el desastre, *Aún hay patria, Veremundo!* (1898), pasando por la manifestación más completa de la España del desastre, una pequeña zarzuela en un acto en la que, sin embargo, es posible reconocer todos los males que aquejaban a la patria en aquel año de 1898: *Gigantes y cabezudos*²².

La crisis provocada por la guerra de Cuba supuso, para todos los españoles, “de un lado y de otro, un revulsivo que les puso cara a cara con una realidad que exigía nuevas actitudes” (Delgado, 1965: 48). Ya hemos visto que, en el caso de los poetas que hemos señalado en este texto, estas nuevas actitudes se incluyen dentro de su pensamiento conservador. Pensamiento que nada tiene que ver con las posturas extremas propias de aquellos grupos favorables a la intervención (tales como los discursos vacíos del Parlamento o las proclamas patrióticas de la prensa conservadora), o de aquellos otros contrarios en los que encontraremos rastros de antimilitarismo, anticlericalismo, antipoliticismo,... (Delgado, 1965: 49). De este modo, observamos que no todo fue parcialidad en torno al 98 y que no es posible aplicar el análisis orsiano basado en la dicotomía “viril/femenino” a una realidad tan compleja como la de la sociedad española finisecular. Las voces que hemos recogido en este texto trataron el tema de la guerra desde la sensibilidad especial que requería, dando voz, desde su posición acomodada, a aquellos otros protagonistas del Desastre. En pocas ocasiones encontraremos la voz de los cubanos ni siquiera la imagen de Cuba, y, cuando

²⁰ En *Nuevo Teatro Crítico*, nº 30, año III, diciembre de 1893, p.304

²¹ En *El Mosaico*, nº 65, año III, 29 de mayo de 1898, p. 208

²² Para un estudio más detallado véase: Encabo, 2007.

aparezcan, se reflejará basándose en los tópicos repetidos una y otra vez por la prensa de la época y forjados en gran parte a partir de las cartas de los soldados que se publicaron en la época (vagas alusiones a la manigua, a los mambises, al enemigo,...); en realidad, las imágenes existentes sobre la guerra de Cuba en la época se realizan por y para España, iniciándose así el camino por el cual la nación volvía los ojos hacia sí misma en busca de una explicación al Desastre. Coetáneas a las voces regeneracionistas e intrahistóricas son las poesías de Bautista Patier, Gil, Medina,... muchos de ellos considerados en su época (y aún hoy) poetas menores pero que, de un modo más claro que el grupo denominado “generación del 98”, supieron dar voz a aquellos que no la tenían, a los movilizados, a los sin nombre, a ese pueblo que “calla y ora” (en expresión unamuniana) y que, en definitiva, sufrió los rigores y las consecuencias de la circunstancia del 98.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2004): *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus.
- ARROYO CABELLO, María (1998): “La prensa murciana en el desastre del 98” en *Historia y comunicación social*, nº 3, pp.15-25.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan; CÁRCELES ALEMÁN, Ana (1986): *Escritoras murcianas*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio.
- BAUTISTA PATIER, Eladía (1904): *Poesías de Eladía Bautista Patier*. Mula, Est. Tip. De Basilio Robres.
- BELMONTE SERRANO, José (2002): “El Mosaico, una revista murciana del 98” en *Murgetana*, nº 106, pp.133-142.
- BONACHERA VILAR, María Antonia (2005): “Un semanario de Úbeda en la guerra de cuba: el ideal conservador y el desastre colonial de 1898” en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 191, pp.303-348.
- CANO, Carlos (dir.): *El Mosaico. Semanario Ilustrado*. Años I-III (1896-1898). Murcia: Imp. de Echenique.

- DELGADO, Jaime (1965): “España ante el 98” en *Boletín Americanista*, nº19-27, pp. 47-58.
- ENCABO, Enrique (2007): *Música y nacionalismos en España. El arte en la era de la ideología*. Barcelona, Erasmus Ediciones.
- FRUTOS BAEZA, José (1897): *De mi tierra. Romances, bandos, cuentos y juegos representados de la Huerta de Murcia*. Murcia, Tip. Antonio de Echenique
- GARCÍA MORALES, Justo (1961): “Vicente Medina y el otro 98” en *Primera Semana de Estudios Murcianos (2 al 8 de mayo 1961). I Sección de Historia Literatura y Derecho*. Murcia, Sucesores de Nogués. pp. 111-134
- GIL, Ricardo (1909): *El último libro. Poesías no coleccionadas e inéditas*. Murcia, Imp. Sucs. de Nogués
- LUNA GUILLÉN, María Josefa (1978): *Ricardo Gil. Poeta de atardecer y de alba*. Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio.
- MAINER, José Carlos (2004): *La doma de la quimera. Ensayos sobre nacionalismo y cultura en España*. Madrid, Iberoamericana.
- MARIMÓN, Antoni (1998): *La crisis de 1898*. Barcelona, Ariel
- MEDINA Vicente (1981): *Aires Murcianos*. Edición a cargo de Francisco Javier Díez de Revenga. Murcia, Academia de Alfonso X el Sabio.
- MURGADES, Josep (2003): “Contestacions al Classicisme” en *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*. Barcelona, Societat Catalana d’Estudis Clàssics. pp. 255-272
- PARDO BAZÁN, Emilia (dir.): *Nuevo Teatro Crítico. Años I-III (1891-1893)*. Madrid: La España Editorial.
- RAMOS, Demetrio (1998): *El sacrificio de un pueblo en 1898 y el traspais portugués*. Valladolid, Comisaría General de España en Lisboa '98.
- SIMBOR ROIG, Vicent (1984): “Sobre la poesía modernista valenciana” en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes IX. Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona, Publicacions de l’Abadia de Montserrat. pp. 173-209
- VALBUENA PRAT, Ángel (1963): “Vicente Medina y la generación del 98” en *Murgetana*, nº 20. pp. 57-58.

HISPANISTAS EN AMÉRICA. EL PAPEL DE AMADO ALONSO

Antonio Martín Ezpeleta

Harvard University¹

Palabras clave: Historia del hispanismo, Historia de la crítica literaria española, Amado Alonso, Raimundo Lida, Exilio.

El hispanismo es cada vez un concepto mejor cercado por la crítica, así como la nómina de profesores de literatura que comprende². Sin embargo, todavía existen importantes episodios de su historia que son en gran parte desconocidos³. El caso del hispanismo americano puede ser considerado paradigmático, pues su relevancia no viene acompañada de un estudio detallado de sus pilares maestros⁴.

Sabemos que el inicio del interés del mundo anglosajón por lo hispano radica básicamente en el ideario romántico (caso aparte es el actual, que corresponde a factores socio-políticos como la inmigración y el prestigio de la multiculturalidad). Centrándonos en el caso de los estudiosos de la literatura española del pasado, que es el que me ocupa, me referiré a la excelente acogida en América de profesores extranjeros

¹ Este trabajo forma parte de un estudio más amplio sobre la Historia del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de la Universidad de Harvard, proyecto principal de mi beca postdoctoral Fulbright/MEC, dirigido por el profesor Luis Fernández Cifuentes.

² Un excelente estado de la cuestión del hispanismo en el mundo se encuentra en un número monográfico del *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* titulado “Mapa del hispanismo”, dirigido por la entonces presidenta de la Asociación Internacional de Hispanistas, la profesora Aurora Egido (dir., 2003). Es muy útil también la recopilación de referencias al hispanismo del trabajo de Laplana (<http://www.dartmouth.edu/~aih/pdf/aprox.pdf>).

³ Entiendo la Historia de la crítica literaria como el marco o (macro)género de aquellos estudios que persiguen la narración y evaluación crítica de la Historia del hispanismo, pensando especialmente en lo determinante que resulta para la primera, como es sabido, la Historia de sus instituciones. No tenemos trabajos sistemáticos para el caso español, hechas las excepciones de los veteranos libros de Zulueta, la segunda edición ampliada es de 1974, y Sainz Rodríguez, de 1989. Contamos, eso sí, con las contextualizaciones que presentan algunas *Historias literarias* (Díaz Plaja, Valbuena..., la particular *Historia y crítica de la literatura española* dirigida por Rico) y varios estudios monográficos sobre periodos historiográfico-literarios (sobre el Romanticismo, la Generación del 27...) o determinados autores (como algunos recientes sobre la crítica literaria de Benjamín Jarnés, Enrique Díez-Canedo, Alberto Lista...).

⁴ La bibliografía sobre el hispanismo americano comienza a ser relevante. Citaré ahora sólo algunas obras pioneras, como las de Romera Navarro (1917), Hilton (1957), Stimson (1961), así como las recientes obras colectivas de Kagan (ed., 2002), Pino y La Rubia Prado (eds., 1999) y Epps y Fernández Cifuentes (eds., 2005).

en momentos difíciles para sus países de origen durante la primera mitad del siglo XX⁵. Concretamente, me detendré en el caso de Amado Alonso, que desde España pasó a Argentina y luego a Estados Unidos.

La Guerra Civil y la Postguerra en España precipitaron, como es sabido, el final de una época dorada del Centro de Estudios Históricos, órgano creado en 1910 por la Junta de Ampliación de Estudios de la Segunda República. Menéndez Pidal, el director del Centro, y sus colaboradores – los que no se habían exiliado – tenían las manos atadas en España, pero algunos de sus amigos en América estaban decididos a ayudar en la tarea de mantener la Filología española en las altas cotas alcanzadas en el primer tercio del siglo XX. Ya desde la segunda década algunos de los grandes filólogos del Centro, sabedor de la necesidad de ampliar horizontes, se habían trasladado a América. Este fue el caso, por ejemplo, de García Solalinde, que se afincó en Wisconsin; Federico de Onís y Ángel de Río, en Nueva York; o Amado Alonso, que fue el encargado de dirigir desde 1927 el prometedor Instituto de Filología de Buenos Aires, que fue creado en 1923 merced a un acuerdo entre Menéndez Pidal y la Universidad de Buenos Aires⁶.

Con el exilio republicano se intensificó sobremanera esta colaboración internacional. La labor en España se completó, pues, con la realizada en Hispanoamérica, en Argentina y México especialmente, y en Estados Unidos, cuyas importantes universidades, como Princeton, adonde fue a parar tras pasar por otras universidades Américo Castro, o Harvard, con Amado Alonso como figura más destacada a partir de 1946, desempeñaron un papel fundamental. Entre otras instituciones estadounidenses que podría nombrar, destacaré ahora también el modesto Middlebury College, en el estado de Vermont, donde Juan Centeno organizó durante varios años unos cursos de verano a los que acudían los mejores escritores y filólogos del momento, como Pedro Salinas, Jorge Guillén, José Fernández Montesinos, Joaquín Casaldueiro y muchos otros. Estos cursos reunieron a un gran número refugiados, pero

⁵ Véase ahora sobre estas cuestiones del exilio republicano, entre otros, el clásico volumen de Vicente Llorens –que lo vivió en primera persona– (1976), así como el reciente libro de Mainer (2006), que refunde abundante bibliografía secundaria sobre el tema.

⁶ La monografía del historiador López Sánchez (2006) sobre el Centro de Estudios Históricos es la más completa (téngase en cuenta también su trabajo [2007] sobre el contexto de los proyectos de la Junta para Ampliación de Estudios en Argentina). Mayor atención prestan a la parte filológica Abad Nebot (1983, 1987...), Portolés (1986) o Varela (1993), por citar varios trabajos canónicos sobre el tema, a los que hay que añadir las recientes monografías de Mainer (2003) y Romero Tobar (2006), donde se analizan las

también a sus familias, creando una auténtica comunidad española, como algunos de los que allí estuvieron han recordado con cariño en sus memorias⁷.

En este contexto internacional de ambición científica y calidad humana es donde hay que situar a una figura tan sobresaliente como es el citado Amado Alonso (Lerín, Navarra, 1896 – Cambridge, 1952)⁸. Su formación y trabajo en el Centro de Estudios Históricos se completó, como queda dicho, con su misión de difundir los modernos métodos de estudio de la lengua y la literatura españolas en Argentina, adonde se trasladó siendo todavía muy joven y donde conoció a Pedro Henríquez Ureña, que tanto le influyó. Sin duda, superó con creces las expectativas, pues el Instituto de Filología en Buenos Aires terminó de convertirse en un centro de investigación y educación puntero en el mundo hispánico siendo él director (antes habían desempeñado este cargo otros profesores procedentes del academicismo español, como Américo Castro, Agustín Millares Cario y Manuel de Montolío)⁹.

Así, favoreció la aparición de muchas e importantes publicaciones, entre las que destacan las comprendidas en las colecciones de la Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, de Estudios Indigenistas o de Estudios Estilísticos, además del nacimiento de la *Revista de Filología Hispánica*, que fundó en 1939 con la colaboración del Hispanic Institute in the United States, dirigido por Onís, y que en cierto modo suponía el relevo de la *Revista de Filología Española* del Centro de Estudios Históricos

trayectorias y claves teórico-literarias de muchos de los profesores más representativos de la escuela filológica de la primera mitad del siglo XX.

⁷ En un trabajo en prensa sobre Claudio Guillén preparado para el *XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada. In memoriam Claudio Guillén, 1924-2007* (Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, 18-20 de septiembre de 2008), recupero algunos de los testimonios personales de personas que pasaron por estos cursos, como el propio Claudio Guillén, Carmen de Zulueta, Isabel García Lorca o Jaime Salinas.

⁸ La bibliografía de Amado Alonso más completa es la de Palomo Olmos (2004), y sobre su vida y obra, la de Gómez Alonso (2002: 232-248), el mayor especialista sobre la teoría literaria del autor. Los trabajos en memoria de Amado Alonso de muchos de sus amigos resultan muy interesantes a nuestros efectos; la mayor parte de ellos se encuentran reunidos en los números de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (1952-1953), *Ínsula* (1952 y 1996), *Hispania* (1953), *Filología* (1959), *Príncipe de Viana* (1989) o *Cauce* (1995-1998).

⁹ Sobre el Instituto de Filología y el paso de Amado Alonso por este, pueden verse, entre otros, los trabajos de Barrenechea (1995-1996), Barrenechea y Lois (1989), Guitarte (1998), Weber de Kurlat (1975) o Lecea Yábar (1999-2000), que reproduce documentación interesante, además del citado trabajo de López Sánchez (2007). Existe un proyecto de investigación titulado “La historia del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Un enfoque estratégico-discursivo”, cuya información al respecto debo a uno de sus colaboradores, Guillermo Toscano y García (Universidad de Buenos Aires).

de Madrid, que no pasaba por su mejor momento a partir de la Guerra Civil¹⁰. Como es evidente, la aparición del adjetivo *hispánica* en el título desterraba algunos prejuicios de la “ciencia española” de Menéndez Pelayo y abría las puertas a América, certificando el crecimiento y enriquecimiento de la Filología española que mencionaba un poco más arriba. Lo explica perfectamente Rafael Lapesa en una carta inédita dirigida a Amado Alonso¹¹ y fechada en Madrid el seis de julio de 1947, donde, como queda dicho, habla de la continuación del proyecto del Centro de Estudios Históricos llevada a cabo en el Instituto de Filología de Buenos Aires y sus publicaciones:

No sabe la ilusión, la avidez, con que en estos años últimos nos lanzábamos sobre los números de la *Revista de Filología Hispánica* que nos llegaban a salto de mata. Eran la prueba de que la tradición de la gran escuela tenía un rebrote espléndido, y esto nos consolaba en nuestro aislamiento. Nosotros, aquí, dispersos y sin libros, no podíamos hacer grandes cosas; pero el Instituto de Filología de Buenos Aires mantenía enhiesta la bandera. Era el ejemplo que invitaba a superar los momentos –muy numerosos– de desánimo y de amargura. Por eso la diáspora del Instituto nos ha dolido como una cosa propia (Alonso, 1927: HUGFP 80.10).

Además de muchas relevantes publicaciones, Amado Alonso propició el nacimiento de toda una generación de investigadores de enorme valía. Los nombres de María Rosa Lida, Ángel Rosenblat, Ana María Barrenechea, Juan Bautista Avalle-Arce o Raimundo Lida, a quien luego me referiré, son suficientemente elocuentes. Y es que, como explicó el propio Amado Alonso en una conocida entrevista que Ernesto Giménez Caballero preparó para la sección “Transeúntes literarios” de *La gaceta literaria*, el uno de abril de 1931, sus discípulos eran la piedra angular de aquel proyecto en Buenos Aires e incluso de sus propias investigaciones:

Desde un principio me propuse que mi trabajo en el Instituto de Filología tuviera la eficacia más duradera posible. Me he esforzado en fomentar la vocación científica y en adiestrar a los que suponía ya con vocación en la técnica de nuestros estudios. Nunca me hubiera satisfecho cumplir con mis obligaciones de la cátedra y con dedicarme personalmente a la investigación. El procedimiento que he seguido ha sido largo y muy trabajoso. Asocié a mis propios trabajos a los alumnos del Instituto, de modo que asistieran como colaboradores, y como desde dentro, a la elaboración de un trabajo filológico, o bien les encomendé un trabajo sobre un habla que les fuese familiar, discutiendo luego con ellos desde las razones del plan general hasta los más minuciosos detalles. Esto supone una labor callada y muy prolongada (citado a partir de Polo, 1995-1996: 425).

¹⁰ La relación entre ambas revistas y sus colaboradores es evidente; el nacimiento de la segunda incluso se ha relacionado con la interrupción de la primera, como apunta Navarro (véase 2006: 1384).

¹¹ Entre la correspondencia de Amado Alonso, se encuentran varias cartas del joven Rafael Lapesa, donde este expresa su admiración por el gran maestro de lingüistas y le explica modestamente sus actuales proyectos.

Los estudios lingüísticos de Amado Alonso giraron en torno a la Historia de la lengua española y la Dialectología hispanoamericana especialmente (con títulos como *El problema de la lengua en América*, 1935; *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, 1938; *La Argentina y la nivelación del idioma*, 1943...). Por su parte, los literarios fueron encaminándose hacia el entendimiento de la corriente crítica de la Estilística, que aplicó al estudio de autores contemporáneos hispanoamericanos sobre todo, como Pablo Neruda en su *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética* (1940), o Enrique Larreta en el *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La gloria de don Ramiro"* (1942), inaugurando de esta manera también el interés de los españoles por la literatura hispanoamericana. Como podemos comprobar, la combinación del estudio de la lengua y la literatura, según dictaba la referencia filológica del Centro de Estudios Históricos, creció todavía más de la mano de Amado Alonso, pues este cultivó, además de la literatura hispanoamericana, la Teoría literaria, disciplina embrionaria en España por aquellas fechas.

Amado Alonso entendía el estudio filológico, otra vez como buen discípulo del Centro de Estudios Históricos, con una clara vocación deductiva, yendo del detalle descriptivo al principio teórico general. He tenido la oportunidad de ver entre sus papeles personales custodiados en los Archivos de Harvard (Alonso, 1927) muchas de las fichas que fundamentaron alguno de estos trabajos, así como otras, que se presumen tomadas en los más diversos momentos, y que hubieran servido para la preparación de otros trabajos si la muerte no le hubiera sorprendido tan joven. El cariño por el detalle es la norma en estas fichas, que dejan ver tras de sí una atención por el lenguaje constante. Describiré brevemente un grupo de estas notas tomado al azar.

Se trata del estudio histórico de la eufónica palabra *balumba*. Este trabajo, que no encuentro entre sus publicaciones, cuenta con más de noventa fichas de cartulina, manuscritas en tinta negra, con registros de esta palabra, así como diez cuartillas con etimologías, desarrollos fonéticos, anotaciones varias sobre este asunto y referencias bibliográficas muy diversas a diccionarios históricos y artículos específicos. La primera de las fichas registra el uso de esta palabra en el primer libro del *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, y hay muchas otras de autores tan dispares como Fray Pedro de Aguado, Juan de Robles, Alfonso de Palencia, Gerardo Diego, Cristóbal Colón y un

largo etcétera (Alonso, 1927: HUGFP 80.45)¹². Nos damos cuenta, pues, que el estudio de la palabra *balumba*, en cierto modo, iba con él a todas partes, gestándose poco a poco a lo largo del tiempo.

En fin, no hay que sorprenderse, pues, si vemos recogidos en sus libros muchos trabajos anteriores publicados en forma de artículos. Las pequeñas cuestiones como, por ejemplo, “El grupo *tr* en España y América”, “Español *como que* y *cómo que*”, “Algunos símbolos existentes en la poesía de Pablo Neruda”, “Sentimiento e intuición en la lírica”, “La filosofía del lenguaje de Karl Vossler”, etcétera, fundamentan algunos de sus libros más importantes. Buena parte de estos fueron impresos póstumamente en la década de los cincuenta en la editorial Gredos de Madrid, cuya Biblioteca Románica Hispánica dirigía su amigo Dámaso Alonso, y donde aparecieron obras clásicas para la Filología española, como *De la pronunciación medieval a la moderna en español* (1955), cuya primera versión fue ultimada para la imprenta por su gran relevo en la Historia de la lengua española, Rafael Lapesa, o su *Materia y forma en poesía* (1955), donde se recoge sus trabajos de Estilística.

Visto en conjunto su trabajo, claro, se observa también otro principio dual saussuriano del Centro de Estudios Históricos¹³: la descripción diacrónica de la lengua y el estudio sincrónico de la vertiente artística de la lengua española, que es como se entendía la literatura. Para Amado Alonso, el fenómeno literario formaba parte de la lengua nacional en cuestión. De ahí la aplicación de un método de análisis lingüístico, como es la fijación de un estilo característico del autor, basado en cuestiones léxico-semánticas y retóricas, a la literatura, que combinaba con el interés por un aspecto más difícil de aprehender como es el fenómeno poético y su incardinación en la realidad del autor, lo que incluía cierto historicismo, a diferencia de otros críticos de la estilística (véase el completo análisis del método crítico de Amado Alonso en Gómez Alonso, 2002: 105 y ss.).

¹² Vidal Torres (1997-1998: 268-269) ha descrito también estas anotaciones mínimamente, así como otros materiales de Amado Alonso custodiados en los Archivos de Harvard.

¹³ La traducción con prólogo y notas del *Curso de lingüística general* de Saussure, publicada por la Editorial Losada de Buenos Aires en 1945, fue realizada por el mismo Amado Alonso, quien también participó decisivamente en la labor de esta importante editorial de Losada, que nació por aquel entonces, dirigiendo la colección Estudios literarios. Las cartas de Gonzalo Losada a Amado Alonso, como, por ejemplo, la datada en Buenos Aires el veintidós de abril de 1950, custodiadas en los Archivos de Harvard (Alonso, 1927: HUGFP 80.10), ofrecen información sobre esta colaboración de Amado Alonso.

Fue, claro, fundamental su lectura de los formalistas europeos, cuyas ideas ya había compendiado, traducido y analizado junto a Raimundo Lida al preparar las ediciones de Leo Spitzer, Karl Vossler y Helmut Hatfeld, *Introducción a la estilística romance* y *El impresionismo en el lenguaje*, de Charles Bally y Elise Richter, publicadas en 1932 y 1936¹⁴, *El lenguaje y la vida*, del mismo Bally (1941), o un poco más tarde al editar y anotar con la ayuda de Raimundo Lida de nuevo la *Filosofía del lenguaje*, de Vossler, que publicó el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto de Filología en 1940 y 1943 respectivamente, o traducir *La poesía de la soledad en España*, de Vossler, también publicado primero en España, en Revista de Occidente, en 1941, y luego en Losada, en 1946. Dichos autores fueron los guías de esta manera de analizar la literatura como un texto lingüístico, idea que, a pesar de no coincidir totalmente con el espíritu nacionalista del Centro de Estudios Históricos, fue aprovechada por este, pues proporcionaba un método “científico” de estudiar la literatura. Como es sabido, Amado Alonso fue el catalizador de estas ideas teóricas para el caso español, cuya particular visión vino a exponer en su famosa “Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística” publicada en *La Nación* en 1941, como luego lo fue Dámaso Alonso y su discípulo Carlos Bousoño (*vid.*, sobre las diferentes aproximaciones a la estilística y su influencia en España, Gómez Alonso, 2002: 23 y ss.).

Citaré ahora, a manera de anécdota que creo que revela la calidad humana de Amado Alonso y la dureza de la época para algunos intelectuales, una carta inédita de Gonzalo Losada – de la Editorial Losada – a Amado Alonso, datada en Buenos Aires el treinta de septiembre de 1948, donde el primero explica que ha podido satisfacer un ruego del segundo: ha hecho llegar una modesta ayuda para un intelectual de gran valor que padecía, como tantos otros, las inclemencias del exilio. Se trataba de Karl Vossler,

¹⁴ En una carta de Raimundo Lida a Amado Alonso datada en Buenos Aires el veintiséis de febrero de 1932, se nos ofrece una descripción detallada de cómo se está imprimiendo el libro de Vossler, Spitzer y Hatfeld (la correspondencia de Raimundo Lida a Amado Alonso se encuentra custodiada en los Archivos de Harvard: Alonso, 1927: HUGFP 80.10). Sin embargo, como se deduce de la carta de Raimundo Lida a Amado Alonso del veintiuno de febrero de 1947, la publicación de estos trabajos no fue un camino fácil; esto explica Lida sobre la obra de Vossler *Cultura y lengua de Francia*, que ha traducido para Losada: “[...] El *Frankreichs Kultur und Sprache*, de Vossler, no sé qué suerte correrá. Cuando visité a Losada, él no lo había visto todavía. Creo que don Gonzalo no se da cuenta de que es un libro muy importante, y de que el día menos pensado nos lo publican en España. Ya que corresponde a la colección que usted dirige, ¿no querría usted llamarle la atención a Losada? Hoy iré a verlo a Luzuriaga, para lo mismo. No sé por qué se me ha metido en la cabeza que G[uillermo] de T[orre] anda (estorbando) en este asunto. Y no me cabe duda de que dos líneas de usted resolverán toda dificultad”. La gestión de

cuya obra había publicado Losada en su editorial de Buenos Aires, según veíamos, y a quien por mediación del propio Alonso se le había procurado una exigua cantidad de comida y un buen cargamento de cigarrillos:

Los envíos de comestibles y cigarrillos a Vossler quedaron suspendidos por la Agencia que hacía el servicio [...]. Hemos hecho otras gestiones y por fin han podido reanudarse [...]. Hemos empezado por hacerle un servicio de comestibles y quinientos cigarrillos mensuales y si los paquetes le llegan y lo desea los envíos podrán por un tiempo duplicarse o incluso triplicarse. En este sentido escribimos a la señora de Vossler de la que recibimos hace un par de meses carta diciéndonos que estaba recibiendo los envíos que le veníamos haciendo y que, naturalmente, agradecía mucho (Alonso, 1927: HUGFP 80.10)¹⁵.

Por último, mencionaré el hecho de que, además de su labor como director del Instituto de Filología, maestro, investigador, profesor visitante en diversos países, Amado Alonso encontró tiempo para involucrarse con firmeza en otras tareas educativas de Buenos Aires, que vivía un momento de esplendor económico y cultural. Como Guitarte ha sintetizado, Amado Alonso escribió en colaboración con Pedro Henríquez Ureña (que pasó una larga temporada en el Instituto de Filología) una muy reeditada *Gramática* escolar; fue miembro de una comisión educativa; escribió en una publicación periódica de los maestros argentinos sobre el concepto de corrección idiomática; y ¡hasta tuvo un programa de radio! (*ápu*d. 1998: 14).

En fin, en momentos históricos tan aciagos, el estudio de la lengua y la literatura españolas fue para Amado Alonso un verdadero vehículo de humanidad. Para los que le conocieron, suponía todo un modelo de conducta. Así, quiero recordar brevemente en esta ocasión que nos convoca su *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, publicado por el Instituto de Filología en 1938. Se desarrolla en esta obra un recorrido, a partir de mil registros, de mil notas, de los usos de los nombres *castellano, español e idioma nacional* para referirse a un mismo significado: la lengua de los iberoamericanos a lo largo de la historia.

Los ejemplos tomados no rehúyen las muestras de enfado en una cuestión al parecer tan peliguada como es el hecho de que los hispanoamericanos (“Esto ha sucedido sobre todo en Méjico y en la Argentina, las dos naciones hispanoamericanas

Amado Alonso debió de surtir efecto, pues la traducción la publicó Losada en 1955. (Agradezco a los herederos de Raimundo Lida su autorización para revisar y publicar este material inédito).

¹⁵ Otra carta de Raimundo Lida a Amado Alonso hace referencia a Vossler. Se trata de la petición de Lida a Alonso de que redacte una necrología de Vossler, que había fallecido recientemente, para la *Nueva Revista de Filología Hispánica* (carta del veintiocho de mayo de 1949), pero que no escribió finalmente.

de más fuerte personalidad” [1938: 150]) no gustan de utilizar el sustantivo *español*, pues presenta una connotación imperialista que aparentemente amenaza su autonomía, prefiriendo el uso de *castellano*. Sin embargo, estos casos pueden ser discutidos desde los propios países hispanoamericanos, como sucede cuando Amado Alonso trae a colación los contrajemplos de los argentinos Echeverría, Alberdi, Sarmiento y Juan María Gutiérrez (1938: 157).

En ninguno de los dos casos Amado Alonso se pronuncia, determinado en su tarea científica de describir la realidad y no enjuiciarla. La conclusión de este problema lingüístico es, en mi opinión, un ejemplo de cómo la Filología puede servir para unir a los hombres, a las naciones en este caso. Estas son las palabras de Amado Alonso, que pone de relieve el hecho de que las diferencias sólo son episodios distintos de una misma realidad común:

[...] No es atinado decir que la lengua se llame “más propiamente” con uno o con otro nombre. Pues si la propiedad es la adecuación de la forma exterior al sentido que se quiere expresar, cada uno de los dos nombres designa con igual capacidad el mismo objeto, y cada uno por su lado es el más propio para expresar la diferente visión afectiva y valorativa que se haya tenido o se tenga del idioma.

La historia espiritual de estos nombres no es nada más que la enredada historia de los sentimientos de los anhelos, de la fantasía y de los impulsos activos, nuestros y de nuestros antepasados lingüísticos, con relación al idioma común (1938: 184).

La labor de Amado Alonso en Argentina se interrumpió debido a los acontecimientos históricos. Así, una vez más, el progreso de las humanidades se vio afectado por las agitaciones socio-políticas. La llegada de Perón obligó a Amado Alonso, que incluso estuvo unos días encarcelado, a salir de Argentina en 1946. Afortunadamente contaba con una invitación de la Universidad de Harvard (con la que guardaba cierta relación, pues en 1940 había sido elegido en esta institución miembro honorario extranjero de la Modern Language Association of America [*ápu*d Gómez Alonso, 2002: 13]) para ser *visiting lecturer* un año, puesto que en 1947 se transformó ya en el de *professor*, que le ofrecía la tranquilidad y facilidades que necesitaba para continuar su labor¹⁶.

¹⁶ Por la correspondencia de Jorge Guillén a Pedro Salinas, sabemos que Amado Alonso había rechazado en 1944 una primera invitación de Harvard, pues no quería abandonar sus proyectos en Argentina (véase Salinas-Guillén, 1992: 324, 362 y 374). El veintinueve de septiembre de 1946 Guillén describe a Amado Alonso en estos términos: “Amado, envejecido, y pesimista respecto a la Argentina; inclinado, pues, a quedarse en Harvard. Le vi una de sus primeras clases. Gran maestro, y tan afectuoso y humano” (1992: 399; véase también 1992: 401). Cfr. también las cartas de Pedro Salinas a Amado Alonso en la reciente edición de Enric Bou (Salinas, 2007).

La sociedad argentina no fue insensible a la que era a todas luces una gran pérdida para su cultura. En los periódicos de Buenos Aires se puede observar cómo se especula con gran pesar que el gran filólogo está pensando en abandonar Argentina¹⁷. Algunas noticias de los diarios bonaerenses, en este sentido, son un bonito testimonio del cariño que sentía la sociedad argentina por Amado Alonso. Citaré dos fragmentos. El primero de ellos, de *La Prensa*, informa de la huelga que los alumnos de la Universidad de Buenos Aires realizaron el treinta y uno de octubre de 1946 en protesta por el cese de varios profesores, entre ellos, Amado Alonso:

De acuerdo con la determinación adoptada por los alumnos democráticos de la Facultad de Filosofía y Letras, el Centro de Estudiantes de esa casa resolvió que no concurrieran ayer, por espacio de 24 horas, a las clases, en actitud de protesta por la separación de los profesores doctores Julio del C. Moreno, Juan C. Mantovani, Francisco de Aparicio y Amado Alonso.

[...] El Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras dio a publicidad una declaración en la que expresa que el 96 por ciento de los alumnos cumplió la huelga de 24 horas dispuesta como manifestación de repudio por las cesantías de profesores decretadas por las autoridades de la intervención. “Queda así demostrado –agrega– que los estudiantes democráticos no están dispuestos a ser cómplices de la obsecuencia ni encubridores de la injusticia” (Anónimo, 1946a)¹⁸.

El segundo es una nota del desaparecido diario *Qué*, del veintiséis de noviembre de 1946, que reproduce la preocupación de sus estudiantes y amigos en estilo directo y explica la solución final:

“Se va, o no se va, Amado Alonso?... ¿Le dan licencia, o se la niegan?... ¿Se irá aunque no le den licencia? ¿Lo exonerarán, entonces, por incumplimiento de contrato?”

Amado Alonso acaba de partir para los Estados Unidos. Se lleva a la familia. Le han concedido licencia. Los amigos, tranquilos. Veinte años de labor en el Instituto de Filología, y otros tantos de participación en todas las manifestaciones culturales de la Argentina, exigían que las cosas no se resolvieran a la tremenda. El ataque que le llevara el diario “La Época”, acusándolo de extranjero y de rojo, hubiera podido, sin embargo, pesar en algunos espíritus. A ello se agregaba el hecho de que Amado Alonso estuvo, con muchos otros profesores argentinos, algunos días en Villa Devoto, allá por el mes de octubre. El único coletazo de todo eso ha sido la negativa de conceder el salón de actos de la Facultad de Filosofía de Buenos Aires para que los alumnos le rindieran un homenaje de despedida. Poca cosa, pues se ha salvado lo importante: Amado Alonso se va a la Universidad de Harvard, donde dictará, especialmente invitado, un curso que ha de servir para que en el Norte sepan que la ciencia filológica no está, entre nosotros, en pañales (Anónimo, 1946b).

Finalmente, pues, Amado Alonso se marchó a Estados Unidos. No olvidó, ni mucho menos, a los discípulos y compañeros que dejaba en el Instituto de Filología. La

¹⁷ He podido consultar algunos de ellos en los Archivos de Harvard (Alonso, s.a.).

¹⁸ Sobre este episodio, véase Lecea Yábar (1999-2000: 418-420), que reproduce la resolución del Instituto de Filología de prescindir de Amado Alonso y la carta que once de sus alumnos firmaron contra esta decisión, y cuyos originales se hallan en los Archivos de Harvard (Alonso, 1927: HUGFP 80.45).

correspondencia con estos demuestra cómo estaba en todo punto enterado del progreso de sus investigaciones y de los acontecimientos del país (Alonso, 1927: HUGFP 80.10). Pero, antes de referir brevemente un caso concreto de colaboración entre Amado Alonso y sus discípulos, Raimundo Lida esta vez, proseguiré explicando el paso de Alonso por Harvard.

En esta institución encontró todas las ayudas que necesitaba para seguir trabajando con la intensidad habitual. Harvard posee el mérito de haber iniciado el hispanismo como tal en Estados Unidos, pues le otorgó a George Ticknor la primera cátedra de Lenguas y Literaturas Romances (francés y español) en 1819. Con semejante pionero, no debe extrañar que el hispanismo en Harvard haya gozado de una calidad sobresaliente, pues el mismo Ticknor fue quien estimuló la curiosidad del historiador William Prescott (que fue el primero en iluminar con datos la época de los Reyes Católicos), al que siguieron otros grandes nombres del hispanismo americano, esta vez interesados por la literatura española, como Henry Longfellow o Jeremiah Ford, editores de Jorge Manrique, Leandro Fernández de Moratín y otros clásicos¹⁹. Cuando llegó Amado Alonso a Harvard se encontró con intelectuales de gran talla, como Harry Levin y Renato Poggioli, del Departamento hermano de Literatura Comparada, así como los hispanistas Juan Marichal, cuyo campo de estudio era el ensayo contemporáneo, o Francisco García Lorca, que fue profesor invitado durante el curso académico de 1947-1948.

Enmarcado en este contexto, no es exagerado afirmar que Amado Alonso contribuyó al desarrollo del Departamento de Lenguas y Literatura Romances de Harvard, pues su influencia fue muy importante para algunos prometedores estudiantes, luego profesores de la institución, como Edward Glaser, Juan Bautista Avalle-Arce y Claudio Guillén. Todos ellos se beneficiaron del magisterio de Amado Alonso, como han reconocido en diversas ocasiones. Citaré, por ejemplo, el recuerdo de Claudio Guillén:

Don Amado, como todos le llamábamos, seguía los métodos del madrileño Centro de Estudios Históricos, centrado en un maestro indiscutido que forma discípulos. Se estaba todo el día en su despacho de Widener Library, un espacio grande donde él escribía sus artículos y al mismo tiempo guardaba al lado a sus alumnos, cada uno con su mesa,

¹⁹ Sobre el origen del hispanismo en Harvard, la mejor monografía al respecto es la de Jaksic (2007), donde, además de revisar materiales inéditos e información administrativa, refunde una nutrida bibliografía sobre el hispanismo en Estados Unidos durante el siglo XIX.

redactando reseñas y otras cosillas para la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Era don Amado todo encanto y simpatía, un poco brusca, y vitalidad generosa. [...] Don Amado nos pedía mucho y asimismo nos estimulaba, comunicándonos el rigor de su disciplina, la claridad de sus ideas y la fuerza de su vocación profesional. Era un gran maestro a carta cabal – seguro, convencido, pedagógico. Y como todo maestro verdadero, incapaz de avaricia de sí mismo (2006: 286).

Por lo demás, todas las instituciones que contaron con la colaboración de Amado Alonso rindieron sentidos homenajes al conocer su muerte. Reproduciré ahora un fragmento de la necrología que algunos de sus compañeros y el director del Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de Harvard, Charles Singleton, prepararon para la gaceta universitaria de Harvard, donde resaltan, por encima de su erudición, su talante humano:

Amado Alonso brought to the classroom as to the most casual meeting with his colleagues a special quality of gentleness, a kind of radiant gladness and goodness. It was this quality joined with knowledge broad and deep and a rare sensibility that made him a truly great teacher. He was never too busy with his *Revista* [*Nueva Revista de Filología Hispánica*] or with proof on his latest book to look up with a smile of welcome to the intruder at the door of his study in Widener or to help some student or receive some visiting Spaniard or South American friend in his study or in his home. And to see him in his home with his family [...] was to realize that the enthusiasm for language and literature which Amado Alonso brought to the university was yet only part of a whole. Amado Alonso loved life, even as he did his field of study, in its fullness. And those who had the privilege of knowing him loved him most for that love (Dieckmann *et alii*, 1952)²⁰.

En fin, en el lapso de tiempo comprendido desde su llegada a Harvard hasta su prematura muerte, Amado Alonso dio a la prensa más de treinta trabajos, contando algunos ya editados previamente y varias reseñas para la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. La mayor parte de ellos pertenecen al campo de la gramática histórica (sobre el desarrollo de las sibilantes, especialmente), cuya obra de referencia estaba preparando pausadamente, según el método de estudio que ya he descrito. Esta obra quedó interrumpida por su prematura muerte, aunque se puede recuperar en *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, que ultimó para la prensa Rafael Lapesa en 1955, como queda dicho. Y es que un cáncer impidió que culminara Amado Alonso muchos de sus proyectos (como un libro sobre la poesía de Fray Luis de León u otro sobre el *Romancero gitano*, de Lorca [*ápu*d Barrenechea, 1995-1996: 106]). Algunos de ellos, no obstante, inspiraron a los investigadores más jóvenes, como, por ejemplo, Álvaro Galmés de Fuentes, joven discípulo de Menéndez Pidal, que retomó la

investigación de Alonso sobre las sibilantes y publicó una monografía al respecto también en Gredos en 1962.

Entre la lista de discípulos de Alonso y grandes profesores de Harvard, hay que mencionar la figura de Raimundo Lida (Lemberg, Austria, 1908 – Cambridge, 1979), que en 1953 ingresó en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances para ocupar el puesto que su maestro había dejado. Aquí impartió clases – también fue director del departamento – hasta 1979, momento cuando murió siendo profesor emérito y habiendo sido homenajeado con las mayores distinciones, como la Smith Chair, recibida en 1968 (Amado Alonso también la obtuvo en 1950). Traigo a colación a Raimundo Lida – cuyo papel en el hispanismo desarrollado en el Instituto de Filología de Buenos Aires, El Colegio de México y Harvard merece capítulo aparte – para concluir comentando muy brevemente otro proyecto de Amado Alonso, dirigido desde Harvard y llevado a cabo por Lida desde México. Me refiero a la recuperación de la *Revista de Filología Hispánica*, cuyo final había sido precipitado por los acontecimientos políticos y la marcha de Amado Alonso de Buenos Aires. La loable intención de no permitir que la Filología española pagara los desastres socio-políticos del momento supone todo un símbolo de la resistencia de los intelectuales y la hermandad entre naciones.

Pues bien, Raimundo Lida, por iniciativa de Amado Alonso, acometió la tarea de continuar la *Revista de Filología Hispánica* desde El Colegio de México, donde sus directores Daniel Cossío Villegas y especialmente Alfonso Reyes pusieron todos los medios humanos y económicos para que el proyecto se llevara a cabo (Amado Alonso también gestionó ciertas ayudas de Harvard para la revista, así como Federico de Onís de Columbia). Los mismos protagonistas eran conscientes de la carga simbólica que este proyecto comportaba, como lo explica el mismo Raimundo Lida en carta inédita a Amado Alonso, datada en El Colegio de México el diecinueve de junio de 1947, donde señala las características de la revista y su ilusión de que no se hubiera interrumpido la periodicidad de la extinta *Revista de Filología Hispánica*:

1. La revista se llamará *Nueva Revista de Filología Hispánica*; 2. Será trimestral; 3. Saldrá este año, Dios mediante, en julio-septiembre y octubre-diciembre. (Mi deseo era que no hubiese un año de pausa entre la vieja y la nueva

²⁰ En los Archivos de Harvard, se encuentra una circular del veintisiete de mayo de Harvard donde, en los mismos términos, se refiere el fallecimiento de Amado Alonso el día anterior (Alonso, s.a.).

R[evista]F[ilología]H[ispánica]. Tenía esperanza de que pudiéramos ponernos al día, entrelazarlo en julio de 1946, si trabajábamos heroicamente varios meses, como en 1939); 4. Podría llevar en pie de imprenta: El Colegio de México-Columbia University. Ya le escribo a Onís (Caracas); 5. No está todavía previsto el apoyo económico para los anejos. Pero don Alfonso [Reyes] me promete que se va a resolver sin tardanza, y que el primer anejo, por lo menos, podrá salir este año (Alonso, 1927: HUGFP 80.10).

La abultada correspondencia intercambiada entre el gran maestro en Harvard y Raimundo Lida²¹ conforman un verdadero cuaderno de bitácora muy ilustrativo de cómo se llevó a cabo la continuación de la *Revista de Filología Hispánica* convirtiéndose en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. El éxito de esta revista fue rotundo y publicó trabajos de grandes estudiosos de la época, como Marcel Bataillon, Leo Spitzer, Alonso Zamora Vicente, José Fernández Montesinos, Américo Castro, etcétera, y pronto se distinguió como una de las publicaciones periódicas de referencia en ambas orillas del Atlántico. Pero terminaré ya recapitulando algunas conclusiones generales.

La primera de ellas debe hacer hincapié a la línea de trabajo que podemos denominar como la Historia del hispanismo. Y es que han sido muchos los estudiosos englobados en este marbete; pero hay un grupo selecto de hispanistas que, tanto por sus logros filológicos, como por su magisterio ejemplar, merecen más si cabe ser justamente recuperados en una completa *Historia de la crítica literaria española*. Esta deseable obra precisa de una labor de investigación previa que valore cabalmente las obras de estos profesores y las contextualice debidamente.

En el caso del hispanismo americano, al que aquí me he acercado, queda mucho trabajo que hacer. Entre los temas más interesantes de este, se encuentra el papel que las instituciones han desempeñado. Así, merece la pena el esfuerzo de indagar en los archivos de estas, como en mi caso llevo a cabo con el de Harvard, que no sólo inauguró formalmente el hispanismo en Estados Unidos con la cátedra concedida a Ticknor, sino que a lo largo de su historia ha acogido y formado a estudiosos de renombre mundial.

²¹ Alrededor de ciento veinte cartas enviadas desde 1932 hasta 1952 y desde el Instituto de Filología en Buenos Aires, Nueva York, Cambridge, México y Ohio. Muchas de ellas tienen a la *Nueva Revista de Filología Hispánica* como protagonista (signatura de los Archivos de Harvard HUGFP 80.10), como sucede también en la correspondencia recién editada de Alfonso Reyes y Amado Alonso (véase Alonso y Reyes, 2008; cfr. Lecea Yábar, 1999-2000, Garza Cuarón, 1988, 1988a y 1989, y Lida y Matesanz, 2000), custodiada en el Archivo Histórico de El Colegio de México, donde gracias a la profesora Clara Eugenia Lida y la bibliotecaria Citlalítl Nares, ambas pertenecientes a esta última institución, he podido saber que se guardan también otros documentos interesantes sobre la historia de esta revista. (Agradezco también la atenta lectura de la profesora Clara Eugenia Lida del manuscrito del presente trabajo).

Este es el claro ejemplo de Amado Alonso, el cual debe ser relacionado con el momento político tan turbulento que padeció.

Este acaecer político propició que un nutrido grupo de profesores europeos tuviera que exiliarse a América, donde se esforzaron por crear una escuela internacional de Filología española, sin menoscabo de sus propias investigaciones. Y es que no hay que olvidar que en el exilio vieron la luz obras tan medulares para la Historia y Filología españolas como, por ejemplo, *España en su historia* (1948), de Américo Castro; *España, un enigma histórico*, de Claudio Sánchez Albornoz; las *Obras completas* de Manuel Azaña, en edición de Juan Marichal; entre muchos otros estudios literarios, como los de Joaquín Casaldueiro sobre Galdós, Pedro Salinas sobre Jorge Manrique, etcétera.

Amado Alonso no tuvo que exiliarse de España (aunque su apoyo a la República le valió duras críticas durante la Postguerra en este país), como los profesores anteriormente mencionados; pero sí de Argentina. Hasta este momento, el autor de *Materia y forma en poesía* se empleó a fondo en la formación de investigadores y la consolidación de la infraestructura necesaria para que el país creciera culturalmente, así como la propia disciplina, con un mejor conocimiento de la lengua y el ser de los españoles, como se decía entonces. Tuvo tiempo, además, de elaborar una rigurosa y amplia obra filológica, centrada en el estudio del español en Hispanoamérica y la nueva corriente literaria de la Estilística, avanzando en ambos campos de manera determinante para el tronco de la Historia de la crítica literaria española.

En el último tramo de su vida, en Harvard, no desatendió ninguno de los proyectos comenzados en Argentina, como su rica correspondencia nos informa. La supervisión de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, el seguimiento en la distancia de las investigaciones de los que fueran sus discípulos, o la dirección de publicaciones fueron perfectamente reconciliables con el trabajo en Harvard. En esta importante institución, consiguió impulsar el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances y forjar una generación de profesores sobresaliente, como el tiempo ha demostrado. Sus investigaciones se desarrollaban a la vez que estas otras cuestiones académicas, socio-políticas y humanas, que para Amado Alonso, como intelectual de fuste, eran irrenunciables. El recuerdo y gratitud que le profesan todas las personas que lo conocieron es inmejorable. La Historia del hispanismo lo atestigua.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD NEBOT, Francisco (1983): *Caracterización de la literatura española y otros estudios*, Madrid, UNED.
- _____ (1987): *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid, Cátedra.
- ALONSO, Amado (s.a.): [*Notas sobre Amado Alonso*], Archivos de la Universidad de Harvard, HUG 300. Amado Alonso.
- _____ (1927): *Papers of Amado Alonso (1927-1952)*, Archivos de la Universidad de Harvard, HUGFP 80.10, 80.45 y 80.65.
- _____ (1938): *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Buenos Aires, Instituto de Filología.
- ALONSO, Amado y Alfonso REYES (2008): *Crónica parcial. Cartas de Alfonso Reyes y Amado Alonso*, pról. y ed. M. E. Venier, México, El Colegio de México.
- ANÓNIMO (1946a): “Cumplieron 24 horas de huelga alumnos de Filosofía y Letras”, *La Prensa*, Buenos Aires, 1 de noviembre de 1946.
- ANÓNIMO (1946b): [“La marcha de Amado Alonso a Estados Unidos”], *Qué*, Buenos Aires, 26 de noviembre de 1946.
- BARRENECHEA, Ana María (1995-1996): “Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Argentina”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 18-19, pp. 95-106.
- BARRENECHEA, Ana María, y Élide LOIS (1989): “El exilio y la investigación lingüística en la Argentina”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, vols. 473-474, pp. 81-91.
- DIECKMANN, Herbert, *et alii* (1952): “Amado Alonso”, *Harvard University Gazette*, vol. 48, n.º 7, 1 de noviembre de 1952.
- EGIDO, Aurora (dir.) (2003): *Boletín de la Fundación Federico García Lorca (B.F.G.L.)*, número monográfico “Mapa del hispanismo”, n.º 33-34.
- EPPS, Bradley S., y Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES (eds.) (2005): *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*, Lewisburg/London, Bucknell University Press/Associated University Press.
- GARZA CUARÓN, Beatriz (1988): “La herencia filológica de Pedro Henríquez Ureña en El Colegio de México”, *Revista Iberoamericana*, vol. 142, enero-marzo, pp. 322-330.

- _____ (1988a): “Nueva Revista de Filología Hispánica”, *Romanische Forschungen*, vol. 100, nº 1-3, pp. 172-182.
- _____ (1989): “El legado de Alfonso Reyes al Colegio de México”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 37, nº 2, pp. 419-424.
- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2002): *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GUILLÉN, Claudio (2006): *De Leyendas y Lecciones. Siglos XIX, XX y XXI*, Barcelona, Crítica.
- GUITARTE, Guillermo L. (1998): “La obra de Amado Alonso en América”, en J. Martínez Marín (coord.), *Recordando a Amado Alonso y Salvador Fernández Ramírez*, Granada, Universidad de Granada, pp. 11-24.
- HILTON, Ronald (1957): *Los estudios hispánicos en los Estados Unidos. Archivos, bibliotecas, museos, sociedades científicas*, versión y adaptación de Lino Gómez Canedo, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.
- JAKSIĆ, Iván (2007): *The Hispanic World and American Intellectual Life, 1820-1880*, Nueva York, Studies of the Americas, Palgrave Macmillan.
- KAGAN, Richard L. (ed.) (2002): *Spain in America. Origins of hispanism in the United States*, Urbana, University of Illinois Press.
- LAPLANA, Enrique: “Aproximación al hispanismo en internet”, accedido en www.dartmouth.edu/~aih/pdf/aprox.pdf.
- LECEA YÁBAR, Juan María (1999-2000): “Amado Alonso en Madrid y en Buenos Aires”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, nº 22-23, pp. 403-420.
- LIDA, Clara Eugenia y José Antonio MATESANZ (2000): *La Casa de España y El Colegio de México. Memoria 1938-2000*, México, El Colegio de México.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María (2006): *Heterodoxos españoles. El Centro de Estudios Históricos, 1910-1936*, Madrid, Marcial Pons-CSIC.
- _____ (2007): “La Junta para Ampliación de Estudios y su proyección americanista. La institución cultural española en Buenos Aires”, *Revista de Indias*, vol. 67, nº 239, pp. 81-102.
- LLORENS, Vicente (1976): *El Exilio Español de 1939*, dir. J. L. Abellán, vol. 1, Madrid, Taurus.

- MAINER, José-Carlos (2003): *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*, Barcelona, Crítica.
- _____ (2006): *Moradores en Sansueña. (Lecturas cervantinas de los exiliados republicanos de 1939)*, Valladolid, Junta de Castilla y León-Universidad de Valladolid-The Graduate Center.
- NAVARRO, Federico (2006): “Un índice crítico para la *Revista de Filología Hispánica* (1939-1946)”, en VV. AA., *Actas del XXXV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*, ed. M. Villayandre Llamazares, León, Universidad de León, pp. 1383-1404.
- PALOMO OLMOS, Bienvenido (2004): *Bibliografía de Amado Alonso*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- PINO, José María del, y Francisco LA RUBIA PRADO, eds. (1999), *El hispanismo en los Estados Unidos. Discursos críticos/prácticas textuales*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- POLO, José (1995-1996): “Amado Alonso en el recuerdo. Inventario de trabajos, de carácter general, en torno a su figura, a su obra”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n.º 18-19, pp. 165-182.
- PORTOLÉS, José (1986): *Medio siglo de Filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.
- ROMERA Navarro, Miguel (1917): *El hispanismo en Norte América: exposición y crítica de su aspecto literario*, Madrid, Renacimiento.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (2006): *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros.
- SALINAS, Pedro (2007): *Obras Completas III. Epistolario*, ed. E. Bou, introd. E. Bou y A. Soria Olmedo, Madrid, Cátedra.
- SALINAS, Pedro, y Jorge GUILLÉN (1992), *Correspondencia (1923-1951)*, ed., introd. y notas A. Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets.
- STIMSON, Frederick S. (1961): *Orígenes del hispanismo norteamericano*, México, Andrea.
- VARELA, Javier (1993): “La tradición y el paisaje: el Centro de Estudios Históricos”, en José Luis García Delgado (ed.), *Los orígenes culturales de la II República. IX Coloquio de Historia Contemporánea de España dirigido por Manuel Tuñón de Lara*, Madrid, Siglo XXI, pp. 237-273.

- VIDAL TORRES CABALLERO, José (1997-1998): “Amado Alonso. Más allá de la bibliografía”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, nº 20-21, pp. 259-285.
- WEBER DE KURLAT, Frida (1975): “Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»”, en AA. VV., *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” en su cincuentenario, 1923-1973*, Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino, pp. 1-11.

**COMPARATISMO Y MEMORIA.
UNA RESPUESTA A LA CONSIDERACIÓN DE LA LITERATURA
EN EL MUNDO POSTMODERNO**

Antonio César Morón Espinosa
Universidad de Granada

Palabras clave: Comparatismo, Memoria, Siglo XX.

1.- La inmediata modernidad literaria

La modernidad hace de las diferentes formas de escritura discursos autónomos, parcelas separadas entre sí que, en apariencia, no tendrían nada que ver unas con otras, y los diferentes contactos que pudieran establecer entre sí estos discursos son considerados como el producto de una contaminación (un agente externo que penetra en el agente interno de mi discurso). Con el tiempo esta contaminación comienza a interesar a un grupo de investigadores, como son los comparatistas, los cuales nacen a partir de una doble disyuntiva que se plantea en la cultura y el arte en general que se va construyendo a lo largo de todo el siglo XVIII, pero que se hace patente en el XIX: por un lado el comparatismo moderno nace de la necesidad de salvar las diferentes fronteras que con el ideal político y romántico de nación (con todo lo que ello implica) comienzan a adueñarse de la visión tanto sincrónica como diacrónica de los lenguajes artísticos; por otro lado nace de la necesidad de salvar las diferentes fronteras que comienzan a convertir los lenguajes artísticos en terrenos, como ya hemos anunciado antes, completamente autónomos. Una de las evidencias más claras y principales de esto que vengo diciendo sería el *Laocoonte* de Lessing.

Al mismo tiempo que esta pretensión de autonomía – que va ganando cada vez más terreno en los distintos discursos culturales –, se va configurando la imagen del genio literario, como alguien capaz de aunar el *espíritu* (digámoslo en palabras hegelianas) de todo su entorno nacional, interpretado desde un *yo* separado, sin embargo,

radicalmente de la sociedad que lo contiene a él como ciudadano. De modo que el arte y los técnicos y artesanos del mismo, llegan a ser en algunas ocasiones ferozmente individualistas (y hasta egocéntricos), expulsando incluso de su parcela a todo aquel que “no lo entiende” (como podríamos decir siguiendo los planteamientos de Ortega y Gasset en *La deshumanización del Arte*).

Estos mundos autónomos se conciben pronto como un conjunto de niveles primarios, niveles A, por oposición a los niveles secundarios B, que se establecerían con el nacimiento de un nuevo tipo de discurso como es el de la crítica y la teoría literaria.

Planteado así este esquema, el comparatismo se adivina tan sólo una posibilidad controlada desde la propia autocensura (establecida por los límites de la razón académica) de establecer una relación desde B, entre los niveles primarios de las diversas naciones, épocas o discursos.

Si concretamos esta teoría en el discurso literario, nos daremos cuenta de cómo, en este sentido, el siglo XX no ha funcionado más que como un intensificador de toda esta concepción esquemática, convirtiendo la relación del artista con su arte (del escritor con su texto) en una constante unidireccional (cargada de una intencionalidad palpable que podría llegar a desvelarse al ser observada desde el nivel secundario B) desde la que se parte para realizar cualquier tipo de comparatismo.

La literatura tiene por tanto, según este esquema, un sentido único; y el comparatismo es una opción elegida por el crítico para corroborar esto, al relacionarlo con otros discursos con el mismo sentido único que el seleccionado.

2.- Reconsideración del discurso literario y el comparatismo para una época postmoderna

La interacción entre literatura, teoría, crítica y comparatismo está cambiando por completo a pasos agigantados. Existe, si bien aún no ha sido planteada desde el mundo académico, una nueva concepción de la literatura: como un resto de memoria.

La literatura es un resto de memoria. Incluso en la ficción más estrambótica que pudiéramos imaginar, el creador literario no está más que rasgando sus lagunas de memoria insertadas de manera holográfica en su cerebro. Quiere esto decir que en cualquier recuerdo incluido en la obra literaria de un autor, está implicada toda su

memoria. A este respecto no dejan de formularse ficciones literarias y cinematográficas del tipo, por ejemplo, de *Paycheck* (basada en un relato corto del escritor estadounidense Philip K. Dick), donde con una máquina se extraen los recuerdos escogidos del personaje para eliminarlos; y en eso se basa el resto del argumento, en el tema fundamental del conocimiento: qué ha sido eliminado de la memoria del personaje que le es imprescindible para salvarse de la realidad.

Imaginemos que pudiésemos actuar de esta misma manera cuando realizáramos crítica literaria, que pudiésemos coger la mente de todo escritor y analizarla para saber con exactitud lo que hay dentro, de dónde surge o ha surgido cada idea que se expresa en su literatura o, más interesante aún, interconectar todas los elementos, ideas, conocimientos culturales que hallásemos dentro de su cerebro, con el del resto de escritores, y pudiésemos saber el por qué de cada palabra expresada en cada página de su obra literaria completa.

Estaríamos en este hipotético caso contemplando la memoria que el escritor no ha expuesto en su obra. La idea es que la obra de cualquier escritor es una especie de *iceberg* de su memoria, es decir, que conocemos una mínima parte de la misma a través de sus páginas. Según este apunte, se podría llegar a la conclusión de que cualquier autor literario podría haber sido otro muy distinto de haber expuesto otra parte de memoria como obra literaria. Luego cada autor en su obra literaria es a su vez la potencia de otros muchos autores con otras muchas obras literarias.

Es muy importante tener esto en cuenta, porque el trabajo del crítico será en muchas ocasiones percibir esas otras muchas obras literarias que no ha expresado la memoria del autor.

De esta última afirmación es importante destacar el verbo utilizado para referirme a los descubrimientos del posible crítico: *percibir* en vez de *descubrir*. El crítico no descubre, el crítico percibe, porque es materialmente imposible reconstruir el resto perdido, o mejor dicho, no expresado de forma explícita por el autor.

Las teorías psicoanalíticas se afanaron largos años no en encontrar el resto de memoria, sino más bien en construir una analogía verificable de la obra con la vida del autor, pretendiendo establecer de manera casi mecánica unas leyes causa-efecto. Pero no

sólo éstas: cualquier teoría literaria que se haya tildado de pretensión científica, se ha basado en el establecimiento de este tipo de leyes.

Esto hasta cierto punto es posible, o como digo, verificable, dentro del horizonte de expectativas que construye el entramado cultural y literario. Encontrar, sin embargo, el resto de memoria del autor es radicalmente imposible, al menos con los medios que poseemos hoy en día. Dicho de otra forma, la concepción de la mente del autor como realidad holográfica, según la cual, como expone Marilyn Ferguson en el libro conjunto que lleva por título *El paradigma holográfico*: “si el holograma se rompe, cualquier trozo de él reconstruirá toda la imagen” (Ferguson, 2005: 31), está supeditado exclusivamente a la percepción, en vez de a la comprobación empírica.

Por eso la crítica y la teoría, ante la frustrante sensación de vacío que encontrarán cuando descendían de la abstracción al texto concreto, se acabaron destruyendo o desconstruyendo a ellas mismas, en tanto su pretensión de verdad científica, para aterrizar en lo que el semiólogo Francesco Casetti denominara *dispersión* (observada, particularmente, en la “ciencia” semiótica):

en cuanto que la semiótica aparece cada vez más como una ciencia aficionada a las situaciones fronterizas: ciencia que toca en su propia *démarche* reservas que corresponden a otras tribus; ciencia que no se avergüenza de internarse hasta territorios que corresponden al psicoanálisis, a la lingüística, a la sociología, a las ciencias literarias, a la filmología, a la psicología, la historia del arte, o a la crítica. Aquí toma cuerpo la impresión de que la semiótica no tiene una vertiente propia “natural” sino que tiende a parecerse a torrentes de montaña que si no están secos bajan desbordados: un discurso que erosiona otras propiedades o que, aún peor, explota los residuos que otras ciencias le confían [...] es un hecho cierto que la búsqueda de alianzas con los vecinos es algo que ocurre con frecuencia y de buen grado. La dispersión, en resumen, es un fenómeno muy enraizado (Casetti, 1980: 25-26).

La dispersión en la teoría no es más que un intento de recuperar la confianza en el análisis de causas y efectos que tan competentes resultados había venido dando desde el Formalismo ruso hasta que deviene la crisis de los diferentes estructuralismos, iniciada allá por los años 60. En otras palabras, dispersión quiere decir aferrarse al mundo moderno, al mundo de constructos y no de “desconstructos” que vendrá a significar la postmodernidad. Era y es una defensa ante el caos de la teoría actual, un intento de buscar la armonía perfecta entre producto y teoría literaria, en una especie de “todos a la una”.

Existiría otro tipo de respuesta, que se podría lanzar desde la teoría literaria hacia el caos de la postmodernidad, la cual estaría basada en aprovechar el propio caos y su

desconcierto para acercarse a la escritura a partir de la memoria del escritor, no intentando buscar allí una verdad, ni una ley causa-efecto, sino más bien tejiendo caminos que interconecten los diferentes nudos de ideas que – desde un punto de vista barthesiano – sirvan de articulación desde la cual se direcciona el conocimiento, conformando así una red que sería concebida del mismo modo a como se elucubran las últimas teorías acerca del universo. Lo más desconcertante de todo es intentar imaginar cuáles serían las consecuencias teóricas de esta propuesta inicial, y hasta dónde puede guiar el paradigma actual tanto de la literatura como de la crítica y teoría literaria.

En este sentido la pregunta que se me ocurre es: ¿estaríamos en posesión total de la obra literaria si pudiésemos acceder a la memoria que esconde el resto arrojado en la literatura? Esto sería más o menos como preguntarse si alcanzando el Todo estaríamos mejor situados ante la esfera literaria para hablar de ella. No habría que irse a ficciones futuras para situar esta pregunta, pues bastaría con destacar que con la misma nos encontraríamos entonces ante el viejo mito de la mágica *bola de cristal*. En cierto modo, la crítica y la teoría literaria aspiran a eso: crear una esfera de la cual el crítico se pueda separar a modo de brujo ilustrado, y contemplar en profundidad todos los aspectos por los que se le pregunten a la obra literaria. Cada escuela preguntaría entonces por un aspecto interesado de la obra dentro de ese todo de memoria del cual se habría desgajado el resto literario.

El problema surge cuando nos da por pensar que el crítico es también un ser humano, y que su crítica es también un resto de memoria tan válida y legítima como la del creador. Entonces se unen una memoria individual con otra, de manera híbrida, con todo lo que ello conlleva: una visión del mundo y una cultura determinadas. Es en ese choque en que se producen las sorpresas de la crítica: “a mí en mi mundo Z, me sorprende del mundo suyo Y tantos aspectos, y es lo que destaco fundamentalmente en mi teoría”.

Desde una concepción de la crítica literaria como una ciencia exacta y, por tanto, objetiva, ésta sería la única paradoja posible en el encuentro del teórico con el creador literario. Ahora bien, si consideramos que la crítica no es una ciencia exacta (como por mi parte considero), la frase se complica desde el momento en que entra dentro de la misma la interpretación; y nos quedaría esto: “a mí en mi mundo Z, me sorprende del

mundo suyo Y tantos aspectos, los cuales interpreto desde mi mundo Z, y es lo que destaco fundamentalmente en mi teoría”.

Esta segunda afirmación está hecha considerando que hay una correspondencia directa entre “mi interpretación de Y”, y “lo que Y es”. Lo cual no funciona así porque en realidad “Y no es más que lo que yo interpreto”, de manera que la aporía quedaría establecida del siguiente modo: “a mí en mi mundo Z, me sorprende del mundo suyo Y (que no es [existe] más que lo que yo interpreto) tantos aspectos (que no son más que lo que yo quiero [puedo] ver), los cuales interpreto desde mi mundo Z”.

Hasta aquí creo que es fácil estar de acuerdo con todo lo que se viene diciendo. Ahora bien, el problema surge cuando entramos a analizar el mundo Z del crítico. ¿Qué es realmente el mundo Z del crítico?, mejor dicho, ¿es más real el mundo Z del crítico que el mundo Y del creador?

La hermenéutica tradicional tendería a responder que sí, porque evidentemente necesita algo sólido a lo que asirse para no caer perdida en el tiempo. Ahora bien, en este siglo XXI, en plena era de la postmodernidad como encuadre cultural, donde lo sólido ha sido definitivamente desvanecido en el aire, el mundo Z hemos de considerar que es una invención igual que el mundo Y. Éste es en definitiva el problema que se le presenta al crítico y teórico de la literatura en la actualidad, que para el pensador francés Roland Barthes tenía una consecuencia evidente, y era la equiparación entre los dos mundos, el del crítico y el del autor literario, dentro de un conjunto de intersección que él denominaría *escritor*; con lo cual, si todo es escritura, se anula completamente la dicotomía crítico / autor, y el paradigma de concepción de dos mundos se transforma, o mejor, se funde en uno solo, como digo: el del escritor.

Y ocurre que, por un movimiento complementario, el crítico se vuelve, a su vez, escritor. Por supuesto, querer ser escritor no es una pretensión de status, sino una intención de ser. ¿Qué nos importa si es más glorioso ser novelista, poeta, ensayista o cronista? El escritor no puede definirse en términos del papel que desempeña o de valor, sino únicamente por cierta *conciencia de habla*. Es escritor aquel para quien el lenguaje crea un problema, que siente su profundidad, no su instrumentalidad o su belleza [...] ahora el escritor y el crítico se reúnen en la misma difícil condición, frente al mismo objeto: el lenguaje (Barthes, 1972: 48).

De manera que podemos concebir el fenómeno literario desde un punto de vista pragmático, como un resto de memoria, efectivamente, pero por partida doble: el resto de Z y el resto de Y. Ésta es la paradoja: que no hay marco al que aferrarse para una

interpretación; lo cual conlleva a la situación que tenemos que acabar aceptando, en la cual nos ha colocado nuestro mundo: no existe ninguna Verdad que legitime un mundo por encima del otro. Es decir, todo serían mundos Z e Y, y no cabría la creación de un tercer mundo, a modo de tercer personaje dramático sofócleo, que decidiera el más legítimo. Lo cual nos lleva a establecer una complicación más en el acto teórico.

¿Están realmente definidos el mundo Z y el mundo Y? Es decir, ¿podríamos delimitar las fronteras entre ambos, afirmar: “hasta aquí el mundo Z con sus características y hasta aquí el mundo Y con las suyas”? No. Z e Y no son entonces dos mundos, sino dos potencias de mundo imposibles de separar de manera práctica, aunque nos sirva, para ello sí, la abstracción teórica. Z e Y se resumen entonces – como ya he adelantado – en un sólo componente: la escritura.

Este es el terreno que permite el contacto entre esos dos mundos. Pensemos que tanto el autor como el crítico han elaborado a lo largo de su vida diversos nodos intertextuales que, al fin y al cabo, son los encargados de guiar la cultura que subyace y que se muestra en los escritos de cada uno de ellos. El paradigma comparativo, de confluencias que provoquen afirmaciones, negaciones, rechazo y asimilación, está siempre presente, como se puede observar en la praxis literaria. Porque ésta es el reflejo, la consecuencia, aunque sea del todo imposible de conocer la causa, del mundo interno, mental, tanto del autor como del crítico.

La idea es la no existencia del mundo real, sino de su propia escritura, como muy bien demostrara ya Wittgenstein en su *Tractatus*. La conclusión final a la que llegaba el filósofo en su célebre ensayo era el silencio: “sobre lo que no se puede hablar, hay que guardar silencio”¹ (Wittgenstein, 2001: 112). Ahora bien, si el lenguaje lógico nos lleva a esta paradoja incuestionable, ¿cómo continuar viviendo y más que eso, viendo el mundo? Evidentemente rompiendo las reglas de la lógica como visión constructora de la realidad. Probemos a romper tales reglas volviendo al comienzo mismo de este ensayo.

Que la literatura es un resto de memoria del autor, entra dentro de los cánones de la lógica. Pero, ¿y que la memoria del autor sea un resto de la literatura? Esto rompe los esquemas de esa lógica, pues viola las leyes fundamentales de *causa-efecto*. En esta línea irían muchas más afirmaciones de este tipo: la obra literaria no sería expresión del

¹ La traducción es mía.

mundo, sino el mundo expresión de la obra literaria; la obra literaria no estaría determinada por el autor, sino el autor por la obra literaria. Sigamos con la sociología: la obra literaria no estaría condicionada por la ideología, sino la ideología por la obra literaria. Vayamos a la hermenéutica: la obra literaria no daría lugar a la interpretación, sino la interpretación a la obra literaria. Hablo de interpretación como capacidad, interpretación como potencia. Entonces llegaríamos a la siguiente premisa: si el ser humano no tuviera potencia de interpretación, la literatura no existiría. Con lo cual: la literatura es inherente al ser humano en cuanto su potencia interpretativa. Si la obra literaria se puede considerar causa, y la teoría efecto (dentro de las leyes tradicionales de la lógica), al crear lo ilógico podríamos llegar a decir que la teoría es lo que produce la obra literaria, es decir, el efecto es lo que produce la causa, lo cual permanece de acuerdo con la ley *ilógica* que acabo de formular según la cual es la capacidad de interpretación la que da lugar a la creación literaria.

Pero hasta cierto punto, esta situación ilógica, puede resultar no más que una inversión de la lógica. La verdadera ilogicidad, ¿dónde estaría? No en invertir la dirección fundamental de la ley causa-efecto, sino en anular simplemente esa ley, de manera que no pudiésemos hablar de causa y no pudiésemos hablar de efecto.

En esta paradoja contraria a la física tradicional se situaría el comparatismo en el mundo de la postmodernidad. En el mundo moderno, por el contrario, el comparatismo sí seguía perfectamente esta ley. Así, realizar este tipo de actividad literaria consistía en analizar las causas de un Texto A (primero) que subyacían como efecto en un Texto B (segundo), guardando un equilibrio lógico moderno. Ahora bien, la postmodernidad rompe de plano ese equilibrio y vendrá a concebir que tanto el Texto A como el Texto B no son más que productos culturales dentro de una extensa red o magma en interconexión, de la cual la crítica será diferente dependiendo de quien la observe y en qué momento la observe. Es decir, que el Texto A y el Texto B van a ser modificados continuamente por el observador, de modo que, en potencia teórica, no existirá una sola comparación entre los mismos, a modo de causa y efecto, sino que el artífice, el que dará lugar a esa comparación será el crítico y teórico literario, pero teniendo siempre en cuenta que en cada observación que realice, éste no estará más que modificando la realidad que,

por otro lado, es incognoscible, o mejor, no existe mientras no es observado (actualizado) por ese crítico.

Llegaríamos entonces a un estado de indeterminación o incertidumbre (análogo al que postulan las teorías físicas de Werner Heisenberg), en el que la potencia Z y la potencia Y no podrían ser precisadas ni siquiera teóricamente. En este punto de la argumentación cabría preguntarse ¿qué es la literatura? Si no es un resto de la memoria del autor, ni el autor es un resto de la memoria literaria (con todo lo que ello implicaba y que veíamos en el párrafo anterior); si no existe una causa (obra literaria) y un efecto (teoría literaria, desde la cual se accede al comparatismo), porque ambas se encuentran en un estado de indeterminación, vuelvo a preguntar, ¿qué es la literatura? ¿Es un puro estado de potencia? No, porque es evidente que hay algo pragmático que denominamos literatura, si bien los conceptos de lo literario han ido cambiando a lo largo de la historia de la humanidad. Entonces, ¿qué es la literatura?

Desde mi punto de vista la literatura es una expresión escrita que contiene de manera holográfica la memoria humana. La consecuencia inmediata de esta definición es decir que todo es literatura. En efecto, todo es literatura. De este modo se equiparan literatura y escritura: en efecto, literatura es escritura, y la escritura es sólo literatura. Si continuamos con las consecuencias que se desprenden de esta premisa llegamos a la siguiente cuestión: ¿no existe un discurso diferente al literario? La idea es que la palabra literatura se convierte rápidamente en una noción holográfica que implica “escritura”. También el resto de palabras que designan el resto de discursos se convierten automáticamente en nociones holográficas que implican “escritura”: filosofía y literatura son esencialmente “escritura” y se refieren a lo mismo. No hay diferencias entre ellas.

¿Y el lenguaje matemático o físico? ¿Y el lenguaje musical? ¿Son también escritura? El lenguaje matemático o físico y el lenguaje musical, son una expresión escrita, eso es cierto, pero no contienen de manera holográfica la memoria humana, sino la memoria del funcionamiento mecánico o armónico del mundo o de los instrumentos que se ha ido descubriendo y construyendo por los seres humanos. Por eso los lenguajes matemático, físico o musical, no son escritura, sino notación. Ambas, tanto la escritura como la notación transportan ideas; ahora bien, la diferencia fundamental entre ambas estaría en la interpretación: la notación requiere una interpretación precisa y única de la

que carece por completo la escritura. En la notación encontramos un acoplamiento perfecto entre lo dicho y su referente; es más, si el acoplamiento no es perfecto (como podría suceder por ejemplo en el lenguaje musical), la tendencia a esa perfección no sólo existe, sino que también es posible.

¿Por qué no puede existir un lenguaje crítico o teórico de tipo científico, si estos también tienden a la perfección? Sencillamente porque en ellos la tendencia a la perfección puede existir, pero no es posible, el acoplamiento es *ambiguo* y por lo tanto la interpretación permanece abierta y dispuesta a ser rellenada en todo momento. La interpretación en la escritura es una especie de agujero negro capaz de succionar toda la energía posible con tendencia al infinito; sin embargo, en la notación, la interpretación es un pequeño hueco en el que encajar una sola y única pieza.

El comparatismo se presenta de este modo como algo inevitable a la hora de hablar de literatura. No es ya solamente una opción de estudio sino el estudio mismo. Podríamos incluso llegar a destacar al comparatismo como una forma de hacer evidente la intertextualidad insertada de manera potencial en la escritura, pero que no será actualizada hasta que la destaque algún investigador.

Internet y, en concreto, una herramienta para la utilización del mismo como puede ser el buscador Google, nos demuestran toda esta teoría que he venido lanzando hasta ahora. En Google se pueden ingresar las palabras más dispares que podamos pensar, que con una seguridad cercana al 100%, el buscador acabará dando entradas en las que se establece esa relación. Esas dos palabras pueden ser dos nombres elegidos al azar de obras literarias, filosóficas, autores dramáticos, directores de cine, etc. El principio de base es la interconexión conceptual por encima de cualquier criterio lógico. De hecho los términos de búsqueda que ingresan cotidianamente los internautas carecen muy a menudo de toda gramaticalidad o semantismo, y están guiados por el puro azar que establece ese pensamiento momentáneo.

El comparatismo postmoderno va aún más allá. Porque la interconexión que puede establecer el ser humano es, además de acumulativa (como en internet), creativa, de modo que se puede regenerar continuamente imaginándose a sí misma.

Es, por tanto, la imaginación y no la razón empírica la que debe guiar el comparatismo postmoderno en el que, como hemos dicho, los mundos de Z e Y se

equiparan y engloban dentro de la escritura. El comparatismo decimonónico y de gran parte del siglo XX ha sido un comparatismo de fronteras, imagen exacta del modelo político de naciones y estados que establecía el mapa mundial. Pero si el mundo postmoderno ha rebasado de forma necesaria esa división para continuar la expansión del régimen económico capitalista, el comparatismo se ha hecho eco de este nuevo modelo de vivencia que afecta a lo cultural. El que un producto cultural proceda de Inglaterra, Francia, España, Méjico, Colombia o Estados Unidos, no nos aporta actualmente ninguna explicación del mismo, puesto que en la red no existen las fronteras y todo está al alcance de todos realizando el sencillo acto de pulsar una tecla. El único impedimento o barrera que se interpone entre un producto cultural y nosotros puede ser en algunas ocasiones el idioma. Digo en algunas ocasiones, porque es cierto que muchas páginas pueden ser descargadas en varios idiomas; pero es que además considero que en un futuro existirán traductores lo suficientemente eficaces como para trasladar con completa garantía de éxito el significado de las palabras en funcionamiento dentro de un discurso, de una lengua a otra.

Otro efecto que está provocando esta nueva visión del mundo como una *aldea global* es la desaparición progresiva del concepto de autor, el cual es muy probable que se desintegre en un futuro no muy lejano. Actualmente existen obras literarias construidas a partir de los añadidos de muchos autores, con el mero interés de la construcción, o más bien, de la continuación de una historia, sometida en todo momento a criterios azarosos de los cuales el autor demiurgo u omnipresente ha sido excluido. Curiosamente este ejemplo de actuación postmoderna nos remite a un autor y una época e ideología distintas, como es el Arcipreste de Hita, cuando enuncia esos famosos versos en los cuales certifica cómo hay que entender y la relación que deben alcanzar los lectores con su *Libro de Buen Amor*:

Qualquier omne que-l oya, si bien trobar sopiere,
más á y [a] añadir e emendar, si quisiere² [...] (Hita, 1995: 422).

² ande de mano en mano a quienquier que-l pidiere,
como pella a las dueñas, tómelo quien podiere.

Pues es de buen amor, enprestadlo de grado:
no-l neguedes su nonbre ni-l dedes refertado,
no-l dedes por dineros vendido nin alquilado,

Evidentemente estos versos hay que enmarcarlos dentro del contexto ideológico en el que se produjeron; pero es curioso y lógico a la vez, que ese contexto se comprenda mejor que nunca en el mundo actual: la razón es que ambos mundos son distintos – con sus matizaciones – del mundo moderno, y en ambos la noción de autor es potencialmente diferente a como se presenta en el mundo moderno. En la Edad Media no existe esa noción tal y como nosotros la hemos entendido desde su creación y a lo largo de su evolución. Y en el mundo postmoderno actual asistimos a su desaparición paulatina, tal y como ha quedado patente en el ejemplo acerca de cómo se construyen muchas historias literarias en internet.

No estoy hablando de que se produzca una autoría anónima de los textos, sino que la noción de autoría desaparecerá con el tiempo, y con ello la necesidad de la crítica histórica de aplicar un nombre propio a un texto concreto.

Con lo cual, la memoria del autor y los muchos textos que de ésta se pudiesen haber desprendido se enfatizan, al transformarse los conceptos que remitían a un mundo material ([un] autor [para una] obra [concreta]) en elementos potenciales (alguien o algunos habrá[n] escrito la obra, pero no es ese alguien / alguno[s] quien[es] nos interesa[n] desde un punto de vista biográfico, sino el resto de memoria que en su obra ha quedado).

La pura potencia permite realizar un comparatismo distinto al que se había venido realizando desde el siglo XIX, pues, como ya he indicado anteriormente, las fronteras se eliminarán completamente, quedando un único residuo lingüístico que, en algunos casos, pueda delimitar un producto cultural (desde un punto de vista dialectal sincrónico y diacrónico).

ca non ha grado nin graçias buen amor el comprado. (Hita, 1995: 422-423).

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1972): *Crítica y verdad*, Buenos Aires, S.XXI.
- CASETTI, Francesco (1980): *Introducción a la semiótica*, Barcelona, Fontanella.
- FERGUSON, Marilyn (2005): “La realidad cambiante de Karl Pribram”, en WILBERG, Ken, *El paradigma holográfico*, Barcelona, Cairós, pp. 27-41.
- HITA, Arcipreste de (1995): *Libro de buen amor*, [edición de Alberto Blecua], Madrid, Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, José (1965): *La deshumanización del arte*, en *Obras completas. Tomo III (1917-1928)*, Madrid, Revista de Occidente, pp. 353-386.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2001): *Tractatus logico-philosophicus*, [introducción de Bertrand Russell], Paris, Gallimard.

EL LUGAR DE LAS REVELACIONES: LA ESCRITURA DE LUISA VALENZUELA Y LA LECTURA DE LA CRÍTICA (?) DE 1976 A 1983

Noemí Acedo Alonso

Universitat Autònoma de Barcelona

Grupo de investigación Cuerpo y Textualidad¹

Palabras clave: Historia, Escritura, Representación, Corporeidad, Dolor

*Caer como un animal herido
en el lugar que iba a ser de revelaciones*

Alejandra Pizarnik, *Caminos del espejo*

1.- Un (con)texto de silencio

Recientemente, han aparecido dos obras, una de Cristina Rota, *Diré que te recuerdo*, testimonio de todo lo que sucedió después del 21 de marzo de 1977, día en que desaparece el compañero de la protagonista; y la otra, de Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, una novela que se acerca más a la escritura de Marcela Solá, sobre todo, a *El silencio de Kind*, de 1999, porque también se cuenta lo que acontece durante la dictadura militar, pero esta vez desde la mirada de una niña. Algo sucede, me digo a mí misma, cuando esta temática reaparece una y otra vez en la obra de jóvenes escritoras argentinas (se podría mencionar a Elsa Osorio en *A veinte años*, Luz, a Liliana Heker, con la novela *El fin de la historia*, a Victoria Slavuski, en *Música para olvidar una isla*, y a tantas otras que todavía tengo que descubrir). Tal vez, la Historia, que hasta hace poco seguíamos escribiendo en singular y con mayúscula, esté incompleta y la literatura se encargue de reescribir ese tiempo desconocido que es el pasado. O tal vez, el cambio epistemológico que tuvo/que está teniendo lugar en la postmodernidad, con la redefinición postestructuralista del sujeto, del lenguaje, del discurso y de la escritura, es decir, de aquellos elementos que intervienen en el proceso epistemológico, haya hecho

¹ Esta comunicación se ha podido realizar gracias a la beca de Formación de Profesorado Universitario, concedida por el Ministerio de Ciencia e Innovación. Se inscribe dentro de la investigación interdisciplinar que llevo a cabo en el grupo Cuerpo y Textualidad.

que el sentido de la historia ya no sea único, y se diversifique en varias historias más o menos reveladoras².

Aunque apuesto a que todavía hay historiadores que siguen concibiendo la historia como una descripción exhaustiva de los hechos que acontecieron en una realidad pasada, a la que puede accederse a partir del estudio crítico de las fuentes. Esta noción de la escritura histórica se ha cuestionado desde el ámbito de la historiografía, así como desde la teoría de la literatura postestructuralista y la literatura comparada. Porque, bien pensado, por muchos libros que se consulten, que se lean con detenimiento, el pasado es un país extraño, como dice David Lowenthal (1998), al que no se puede volver y, creo poder decir, mucho menos conocer de un modo objetivo. En esta afirmación se sobreentiende que todo conocimiento es perspectivista, es decir, que el sujeto se acerca al estudio o análisis de un objeto desde una perspectiva determinada, que puede variar con el tiempo, o que puede ser variada en sí misma, pues se puede interpretar un texto, en este caso, la historia de un período determinado, desde diferentes sistemas de representación. Las teorías, sean literarias, filosóficas o de cualquier otro tipo, son sistemas que nos permiten conocer – interpretar – algo, la historia, por ejemplo, con una mirada determinada, con una perspectiva concreta. Cuantas más perspectivas tengamos y/o experimentemos, mayor será nuestro conocimiento, dice Friedrich Nietzsche en *Consideraciones intempestivas* (1874), de una realidad que es puro devenir. Esta idea es el punto de partida de la obra de David Lowenthal que también nos dice que no hay modo de conocer la historia de forma objetiva, es decir, que al pasado sólo puede accederse a través de la escritura, y eso comporta una serie de posibilidades y de limitaciones que hay que tener en cuenta en cualquier estudio.

Entre las posibilidades, me gustaría subrayar la relación que se establece entre los textos históricos y los textos literarios. La oposición que se establece entre ellos, que proviene ya de la *Poética* de Aristóteles³, es decir, que esta dicotomía atraviesa nuestra tradición y marca el pensamiento occidental, se desdibuja, se deconstruye en la contemporaneidad porque tanto los textos literarios cuanto los históricos comparten su estructura narrativa. Hayden White lo denomina acción de tramar (2003: 182), puesto que el historiador y el escritor seleccionan una serie de acontecimientos y los ordenan en una línea que seguirá, en los textos históricos más frecuentemente, en los literarios,

² Para ampliar sobre esta cuestión, véase COLAIZZI (2006).

³ Véase el capítulo 4 de Aristóteles (2007).

menos, la sucesión cronológica. Es decir, se organizan de determinada manera, lo que ya implica que hay una intervención y una interpretación por parte de quien escribe.

De las limitaciones o las exigencias de la escritura histórica, señalo la imposibilidad de narrar todo lo que acontece en el pasado, primero porque es un tiempo que no nos pertenece. No hay que olvidar, como dice otra escritora, Flavia Company en su novela *Dame placer*, que “hay personas, sitios, lugares a los que no se puede volver ni siquiera volviendo” (1999: 63). Y segundo, porque a la historia sólo puede accederse a través de la escritura – donde siempre hay una selección – o a través de la memoria que, como la historia y la literatura, es una narración. La diferencia es que no se puede elegir lo que se recuerda y lo que se olvida. Por tanto, toda historia, se escriba como se escriba, aparezca en el trazo de la letra con mayúscula, en singular o plural, está inacabada.

El 25 de marzo de 1976, en todos los periódicos de Argentina se podían leer titulares parecidos, que presentan el golpe de estado que la Junta Militar, bajo las órdenes del Teniente General Rafael Videla y el Almirante Eduardo Emilio Massera, había dado el día anterior como un acierto y una vía para terminar con la crisis sociopolítica de los últimos tres años. Lo que no se cuenta en esas crónicas, sencillamente porque está prohibido, es que en la madrugada del 24 al 25 de marzo, cuando se escriben los rotativos, “fueron convocados los directores de los medios de comunicación metropolitanos a la sede del Comando General del Ejército donde se les informó [qué ironía la de estos militares] que se implantaría un régimen de censura que sería largo” (Marino y Postolski, 2006). Unos ocho años, puedo anotar desde la distancia que me da el tiempo, época que se conoce bajo el nombre de “Proceso de Reorganización Nacional” (Franco, 2008). Desde esta mirada, se puede ver claramente qué es lo que aparece en el discurso histórico monologista que se escribe desde el poder militar, desde el lugar que ocupa la Junta, y qué es “lo que no puede ser dicho” (Valenzuela, 2003: 85), lo que hace que aquel (con)texto histórico esté hecho de silencio.

Esto, unido a la revisión del proceso epistemológico, que permite comprender la historia como una pluralidad de voces y escrituras, como una creación inacabada que sigue reescribiéndose en los textos históricos y literarios (la relación que existe entre estos dos discursos ya no puede ser de oposición), permite interpretar, en palabras de Núria Girona, “las novelas argentinas de la última dictadura como discursos de resistencia” (1995: 26). En esta escritura, que ya no adjetivo como histórica o literaria

porque se sitúa en el espacio intermedio que imaginariamente suponemos de uno a otro ¿valor, categoría?, se pone en evidencia, se representan, se narran aquellos acontecimientos, desapariciones, torturas, secuestros que desde el poder se intentan sumir en el olvido.

2.- Una poética de búsqueda

La obra de la escritora argentina Luisa Valenzuela, cuando menos sus primeras publicaciones, pueden inscribirse en este contexto. En un artículo significativamente titulado “Confesión”, recogido en la antología *Peligrosas palabras* que publica en 2003, reconoce abiertamente que su poética surge por “vía lunar” (11), es decir, que primero aparece la ficción en diversas formas, cuentos, novelas, microrrelatos, poemas, y pasado un tiempo, la reflexión crítica en torno a esta creación.

Si sigo su trayectoria, que iría de su primera novela, *Hay que sonreír*, de 1966, a los últimos libros de cuentos, *Tres por cinco*, publicado hace un año, y la antología de relatos *Generosos inconvenientes*, puedo ver que toda su creación persigue la búsqueda de lo que ella llama “el secreto” (Valenzuela, 2002), aquello que está más allá del lenguaje y que, por tanto, no puede materializarse en palabras. Nombrar lo innombrable es el desafío y uno de los propósitos de su escritura, como ella misma confiesa.

Esta expresión hace referencia, en primer lugar, a la cuestión filosófica de la crítica de la representación. Es decir, a la polémica que existe en torno a este concepto desde la obra de Platón, y que llega hasta los escritos de Ludwig Wittgenstein, en que se define la representación lingüística no como una imagen interior, o una percepción, sino como un “viaje de la mirada” (cit. en Enaudeau, 1999: 172) que intenta aprehender la diversidad, la polisemia de una realidad que está en constante cambio, que es devenir, y que jamás podrá ser capturada en conceptos, en palabras. El mundo no puede detenerse en la escritura. De la misma forma que hay algunos acontecimientos tan extremos que resulta imposible detener la mirada – la palabra – en ellos.

Nombrar lo innombrable apunta, en segundo lugar, a la necesidad de contar lo que no se dice en el discurso histórico: las detenciones clandestinas, los secuestros de los opositores al régimen, las torturas y las desapariciones.

La escritura de Luisa Valenzuela – como la de otros escritores del momento – se constituye así como *el lugar de las revelaciones*, porque allí se cuenta lo que el discurso histórico y el discurso de los medios – controlado por la Junta Militar – silencia.

Escribir es, para Luisa Valenzuela, “una confrontación con los abismos” (Valenzuela, 2001: 8), porque se trata de que en la escritura emerja todo aquello que permanece en la memoria, o más bien, en la “desmemoria” de un país. Lo dice bien claro en el artículo “Payasos sagrados”:

Desde la escritura de ficción, que intenta decirlo todo, no nos está permitido detenernos ante la barrera del miedo al ultraje tras la cual se esconde la autocensura, el miedo común y corriente y el enorme dolor de encarar lo horrible (2003: 158).

Al centrar su poética en este contexto, lo que no significa que en obras posteriores se haya aventurado con otros temas, está abordando también el fenómeno de la corporeidad, estrechamente relacionado con la dificultad de materializarlo en la escritura, y la experiencia del dolor extremo, la tortura. Por tanto, su poética, cuanto menos de la obra en la que voy a centrar mi análisis, un libro de cuentos de 1975, *Aquí pasan cosas raras*, se crea a partir de un diálogo entre la cuestión de la representación prohibida⁴, el fenómeno de la corporeidad y la experiencia del dolor. La pregunta que me hago al llegar a este punto es el modo en que se representa en esta escritura el cuerpo herido.

Pero antes de adentrarme en este territorio, me gustaría mencionar, porque me parece interesante ya no para encontrar respuesta al tema planteado, sino para plantear nuevas preguntas, que Luisa Valenzuela concibe el acto de escritura como una práctica de escribir con el cuerpo. Esta expresión que no llega a definir de manera unívoca, porque “escribir con el cuerpo es una apertura, un umbral, no puede otorgársele una significación absoluta” (Noguerol, 2003: 236) puede que signifique tomar partido como a veces obligan las circunstancias históricas, implicarse hasta el punto de arriesgar la propia vida. Desde mi interpretación, escribir con el cuerpo es poner todo el cuerpo en la escritura, dejarse la piel, no poder continuar con lo que estás escribiendo porque hay algo más allá del lenguaje que te lo impide. En *Cambio de armas*, un libro de relatos que empieza a escribir en 1977, confiesa:

Ahí quedó una de tantas novelas nunca escritas. Un proyecto aterrador, porque habiendo completado esa sección, en realidad [la novela quedó en] nouvelle, nunca tuve el coraje de encarar el resto. Entendí, releyéndola y corrigiéndola, que el tema era demasiado atroz, que bordar alrededor de él lo banalizaría (2002: 9).

⁴ Aquí me refiero implícitamente a la obra de NANCY, Jean-Luc (2006), *La representación prohibida*, Madrid, Amorortu Editores.

Con estas palabras, demuestra que “para que algo pueda ser dicho debe existir algo imposible de ser dicho contra lo cual detenerse” (2003: 176), algo que sea imposible de materializar en la escritura, como es el cuerpo herido, torturado, mutilado. Imagino que la práctica de escribir con el cuerpo es un modo de afrontar los abismos (del lenguaje y de la historia); y un modo de traer a la memoria todo aquello que quiere olvidarse. Y lo digo en presente, porque esta actividad de recordar (que etimológicamente, según Eduardo Galeano, proviene “del latín re-cordis: volver a pasar por el corazón”) (1989: 11) se sigue haciendo hoy en día. La escritora inventa una genealogía de su propia obra y sitúa los orígenes en otras formas de decir lo imposible, en el gesto de salir a la calle con un pañuelo blanco donde figura el nombre de hijos, de hijas, de nietos, nietas desaparecidos, desaparecidas. Las Madres de Plaza de Mayo son una referencia imprescindible en la obra de Luisa Valenzuela, porque ellas fueron las primeras en escribir “la terrible historia de los tiempos más oscuros del país” (2003: 193). Las Madres, afirma la escritora en la “Conclusión” de *Peligrosas palabras*, ensayaron una forma de decir “que va más allá de las palabras” (195) y que ella intenta seguir en su escritura.

3.- El lugar de las (re)velaciones

Los relatos de *Aquí pasan cosas raras*, un libro que se escribe en apenas un mes, según la escritora, para “tratar de reincorporarme [venía de París] y de comprender lo que estaba pasando” (2003: 182), son, desde su perspectiva, “repentistas, porque fueron escritos en el fragor del espanto, escuchando alguna frase suelta en un café de barrio” (*idem*). Justamente, el primer cuento que da título al libro, recrea el ambiente que se vive entonces en los cafés que pueblan las esquinas de la ciudad, puntos de cruce e intercambio de información entre los militantes de los grupos como los Montoneros o las Fuerzas Armadas Revolucionarias, agrupaciones que el gobierno anterior había animado a forjarse a modo de lucha contra las fuerzas del Estado. Pero la *cana*, como llaman allá a la policía, también abundaba por esos cafés, así que el tono de voz, recuerda la escritora en numerosas entrevistas, empezaba a ser más bajo por aquellos años. Y ella, que se limita a escribir, comienza a hacerlo en una letra ininteligible, por si acaso hay alguien que vigila.

Ese estado entre el terror y la incertidumbre es lo que le interesa materializar en los cuentos. Aunque no sólo, y por esa razón el libro, que está listo para publicarse en

1975, no aparece hasta un año después. Ediciones La Flor tiene la inteligencia y el valor de presentarlo como la primera obra que se ambienta en el gobierno de José López Rega, el ministro de Bienestar Social que creó la Triple A para acabar con el comunismo. Todo el mundo sabía, por entonces, que lo que se narra en los relatos no sólo había sucedido en el pasado, sino que seguía pasando en aquellos días de 1976.

El último relato, “El lugar de su quietud”, que podría considerarse metaliterario, ya que la protagonista es una escritora que está ultimando el libro de cuentos *Aquí pasan cosas raras*, parte, como sucede en otros cuentos, de una situación hiperrealista: En el interior del país se están construyendo muchos altares. Esto le extraña porque, según cuenta, la gente de la ciudad porteña nunca se ha caracterizado por su devoción religiosa. Entonces, intenta indagar a qué se debe esta nueva afición, y de esta forma incorpora en el relato las críticas al gobierno, las denuncias de lo que está pasando en el país. Así el texto se convierte en un lugar de las revelaciones. A partir de la ironía, del humor negro o del grotesco (Valenzuela, 2003: 172) se cuenta que “no hay motivo aparente de pánico, sólo los consabidos tiroteos, alguna que otra razzia policial, los patrullajes de siempre” (1998: 424). Todo se mantiene en calma, salvo alguna que otra vez en que los helicópteros sobrevuelan el techo de las casas y, en ocasiones, lo hacen saltar por los aires. Pero no hay motivo de alarma, como asegura la protagonista:

Nosotros humildes ciudadanos que no nos permitimos ni una mueca de disgusto ni la menor señal de descontento (desconcierto sí, no es para menos cuando nos vuelan el techo de la casa y a veces la tapa de los sesos, cuando nos palpan de armas por la calle o cuando el olor a copal se hace demasiado intenso y nos da ganas de correr a ver qué se trata. De correr y correr; disparar no siempre es cobardía) (1998: 426).

Así, en este relato, se representa una realidad incómoda que necesita salir a la luz:

Este de ahora es un miedo a puertas cerradas, silencioso, estéril, de vibración muy baja [...] Tenemos nuestras pesadillas y son siempre de torturas aunque los tiempos no estén para estas sutilezas. Antes sí podían demorarse en aplicar los más refinados métodos para obtener confesiones, ahora las confesiones ya han sido relegadas al olvido: todos son culpables y a otra cosa (1998: 427).

A diferencia de los relatos de *Cambio de armas*, los de este libro se ocupan de revelar lo que acontece en la ciudad con el terrorismo de Estado pero de una forma velada. Es decir, la nervadura del relato no es la materialización de una experiencia extrema, como son los casos de violaciones y torturas, de los que se habla descarnadamente en el cuento “Cambio de armas”, que da título al libro citado, “De noche soy tu caballo” o “Simetrías”. En estos cuentos se parte de una situación más o

menos surrealista, como en los “Mascapios” o “Unlimited Rapes United, Argentina”, para poner de manifiesto que en el país se estaban confundiendo tantas cosas “que lo anormal imita a lo natural y viceversa. Las sirenas y el viento, por ejemplo: ya las sirenas de los coches policiales parecen el ulular del viento, con idéntico sonido e idéntico poder de destrucción” (1998: 424).

Por tanto, el modo de nombrar lo innombrable en este libro de cuentos es distinto a la forma en que lo hace en obras posteriores. Aquí se inicia esa práctica que ella reconoce después como escribir con el cuerpo, y no se trata de la simple mecánica de representar literariamente lo que acontece en la realidad, sino de establecer una continuidad entre la ficción y la historia, porque en aquel tiempo, la cotidianidad se convierte en la ficción más inverosímil. E, inversamente, en los textos literarios se completan las historias que quedan inacabadas, incompletas, fragmentadas en el entorno social.

Mientras tanto, [cuenta la protagonista], las persecuciones se vuelven cada vez más insidiosas [...] Yo, cada vez más calladita, sigo anotando todo esto aun a grandes rasgos (¡a grandes riesgos!) porque es la única forma de libertad que nos queda. [...] A veces vuelvo a casa tan impresionada por los golpeados, los mutilados y tullidos que deambulan ciegos por las calles que ni escribir puedo y eso no importa. Si dejo de escribir, no pasa nada. En cambio si detuvieran a los del interior sería el gran cataclismo (se detendría la historia) (1998: 430).

Una historia que se escribe también desde la ficción, y esta es la propuesta de este texto, porque, como sigue contando la escritora, la protagonista del cuento, voy a escribir “unos cuentitos. Ya tengo las ideas y los títulos [...] Total, son sólo para mí y, si alguna vez tenemos la suerte de salir de ésta, quizás hasta puedan servir de testimonio” (1998: 429). Y no es que puedan inscribirse en este género porque la escritura de Luisa Valenzuela no sigue estas convenciones. Pero sí puede decirse que los textos de *Aquí pasan cosas raras* se constituyen en el lugar en que se revela parte de esa historia que continúa escribiéndose hoy día.

El interés por reivindicar esta escritura, así como la de las escritoras que he mencionado al principio, está en que el silencio que comenzó a gestarse en la dictadura militar con la censura, perdura de algún modo, y esta afirmación no sólo la hago yo sino la propia Luisa Valenzuela en el artículo “Lo que no puede ser dicho”, en la crítica literaria de su país. Hay un silencio que pesa sobre la obra de Elsa Osorio, Marcela Solá, Liliana Heer, Victoria Slavuski: es el del miedo a recordar, o ni siquiera eso, es miedo a saber en toda su crudeza lo que ocurrió entonces. La literatura es, para Luisa Valenzuela, “mirar de frente el horror” (2003: 173), viajar la mirada al núcleo de esa

experiencia extrema. En otras palabras, la literatura es una forma de traer a la memoria los recuerdos más dolorosos, simplemente para poder olvidarlos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOBA, Laura (2008): *La casa de los conejos*, Barcelona, Edhasa.
- ARISTÓTELES (2007): *Poética*, Buenos Aires: Eds, Siglo XXI.
- COLAIZZI, Giulia (2006): *Género y representación. Postestructuralismo y crisis de la modernidad*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- COMPANY, Flavia (2002 1999): *Dame placer*, Barcelona, Muchnik Editores.
- ENAUDEAU, Corinne (1999): *La paradoja de la representación*, Barcelona, Paidós.
- FRANCO, Marina (2008): “Notas para una historia de la violencia en la Argentina: una mirada desde los discursos del período 1973-1976”, en *Revista Electrónica Nuevos Mundos. Mundos Nuevos*, Debates [consultado el 13 de enero de 2009].
- GALEANO, Eduardo (1989): *El libro de los abrazos*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- GIRONA, Núria (1995): *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, Valencia, Universitat de València.
- LOWENTHAL, David (1998): *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal.
- MARINO, Santiago y POTOLSKY, Glenna (2006): “Relaciones peligrosas. Los medios y la dictadura entre el control. la censura y los negocios”, en *Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y la Comunicación*, vol. VIII, n.1, enero-abril.
- NANCY, Jean-Luc (2006): *La representación prohibida*, Madrid: Amorrortu.
- NIETZSCHE, Friedrich (2006): *Consideraciones intempestivas*, Buenos Aires, Zorzal.
- NOGUEROL, Francisca (2003): “De los cuerpos forzados a la fuerza de los cuerpos”, en *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, coords. Carmen de Mora y Alfonso García, Universidad de Sevilla.
- ROTA, Cristina (2008): *Diré que te recuerdo*, Madrid, Espasa Calpe.
- VALENZUELA, Luisa (1998): *Cuentos completos y uno más*, Buenos Aires, Alfaguara.
- _____ (2001): “Lo que no puede ser dicho”, en *Aún y más allá: mujeres y discursos*, Sonia Mattalía y Núria Girona, Valencia: Excultura.
- _____ (2002): *Escritura y secreto*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2002): *Cambio de armas/Simetrías*, Caracas, Ex-culturas.

_____ (2003): *Peligrosas palabras*, México, Océano.

WHITE, Hayden (2003 1978): *El texto histórico como artefacto literario*, ed. de Veronica Tozzi, trad. de Verónica Tozzi y Nicolás Lavagnino, Barcelona, Paidós.

INFLUENCIA DE BÉCQUER EN LA OBRA DE LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS: CONEXIONES DE LA LEYENDA ROMÁNTICA

Mireya Angulo Manso

Universidad de Alcalá

Palabras clave: Romanticismo, Cuento, Leyenda, Bécquer, López Portillo.

1.- Presentación

La elección del tema para el presente artículo responde a la amplia difusión de las *Leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) en el mundo hispánico. Partiendo de este punto, decidí encaminar mi tarea hacia el polo opuesto de la investigación y establecer la conexión entre el sacralizado autor y otro que fuera, *a priori*, desconocido para el gran público dentro de las fronteras españolas¹. Esto me llevó a los textos de José López Portillo y Rojas (1850-1923), escritor mexicano que ha pasado a la historia de la literatura gracias a *La parcela* (1898)², novela realista que narra el conflicto entre dos hacendados mexicanos, don Pedro Ruiz y don Miguel Díaz.

¹ Remarcamos aquí la diferencia geográfica en cuanto al conocimiento de los autores tratados. Si bien Bécquer es ampliamente conocido en México, López Portillo es un *gran* desconocido en España, lo que sitúa las correspondencias e influencias entre ambos autores en un único sentido.

² *La parcela* ha sido susceptible de diversas calificaciones, algunas de las cuales no la adscriben a la escuela realista. J. M. Oviedo la define como “ejemplo de naturalismo moderado”, apuntando la influencia de Pereda, Galdós y Valera, y resaltando al tiempo la combinación de los que él considera elementos articuladores de la obra: la crítica social y la descripción de paisajes (1997: 185). Desde una perspectiva distinta, I. A. Schulman llama la atención sobre la ausencia de veracidad en el realismo hispanoamericano, ilustrando el problema con dos novelas de López Portillo: *La parcela* (1898) y *Fuertes y débiles* (1919). La primera de ellas queda definida como “cuadro utópico e idealizado de la realidad campesina”, mientras que en la segunda el autor “corrige la perspectiva errada de la primera, a la luz de la Revolución, liberado el novelista de su compromiso con la dictadura” (2008: 535). No obstante, nuestra valoración coincide en mayor grado con la expuesta por J. Franco cuando señala el predominio moral sobre el determinismo de Zola en las novelas mexicanas realistas y naturalistas, en las que las virtudes burguesas acaban venciendo al desorden y a la falta de civismo de los personajes (2006: 103). Nos parece inexacto, por tanto, el juicio de I. A. Schulman sobre *La parcela*, ya que anteriormente a su publicación, en 1887 aparece en “La República Literaria” *Nieves*, novela corta en la que el narrador en primera persona (personaje secundario) muestra su desaprobación ante la conducta de don Santos, hacendado de Tequila que pretende abusar de la adolescente Nieves, sin importarle para ello los medios ilícitos que deba emplear, tales como el maltrato o el soborno a los familiares de la joven, pintados moralmente por el narrador como seres equiparablemente despreciables a don Santos. Por consiguiente, la dictadura mexicana no puede ser considerada el elemento condicionante de la falta de objetividad en *La parcela*, ya que anteriormente tenemos una novela que sí critica el abuso de poder ejercido por ciertos terratenientes. No obstante, reconocemos que en la famosa novela de López Portillo la crítica es somera y lleva a primer

Uno de los aspectos que debemos plantearnos ya desde el primer momento es el de los límites cronológicos de nuestro estudio. Bécquer es considerado un romántico *tardío*, mientras que López Portillo oscila entre el realismo y el romanticismo, indicándonos E. Carballo que “hay que acercarnos a él y a sus coetáneos con la certidumbre de que no vamos a encontrar en ellos consumados exponentes del realismo sino realistas a medias, que integran su personalidad con una discreta dosis romántica” (López Portillo, 1979: xxx). Si anteriormente hemos señalado que *La parcela* figura entre las obras del realismo mexicano, justo es decir que algunos de los cuentos escritos por López Portillo se ubican dentro del más puro Romanticismo becqueriano, resaltando sobre los demás “El arpa” y “Adalinda”.

2.- Contexto del Romanticismo en España y en la América Hispánica

De acuerdo con las diferentes interpretaciones realizadas hasta la fecha, los límites cronológicos del Romanticismo español resultan difíciles de situar. Sin embargo, es inevitable realizar ciertas matizaciones, ya que las diferencias con otros homónimos europeos son evidentes. Unas condiciones históricas parecidas que favorecieran el desarrollo del Romanticismo como en Inglaterra y Francia no se dan en España hasta pasada la primera mitad del siglo XIX (Monleón y Zavala, 2001: 31). Recordemos que en 1833 muere Fernando VII, monarca a favor del cual había abdicado Carlos IV en 1808. En 1813 José Bonaparte se retira a Francia y Fernando regresa aboliendo la Constitución de 1812. El breve trienio liberal (1820-1823) apenas permite el cambio y no será hasta la regencia de María Cristina cuando se produzca una confrontación abierta – *Primera Guerra Carlista* – entre los liberales, partidarios de Isabel II, y los absolutistas, compuestos por un sector de la nobleza y el campesinado que apoyaban al hermano de Fernando VII, don Carlos, en su pretensión al trono (Pedraza y Rodríguez, 2002: 201). De acuerdo con esto, J. B. Monleón y I. M. Zavala consideran el Romanticismo en su función de proyecto concreto: “desmantelar el antiguo régimen, con todos sus remanentes económicos feudales, y crear una España moderna, burguesa

plano la condescendencia moral de don Pedro con su antiguo compadre, resaltando en fragmentos extensos el idealismo a través de la bondad del protagonista y de las descripciones paisajísticas.

y capitalista” (2001: 31). Consecuentemente, el fin del Antiguo Régimen iba a tener su par en el arte. Al respecto, J. Herrero afirma:

En el pensamiento tradicional de Occidente, la naturaleza ha sido el espejo de Dios. A partir de los románticos, se convierte en el espejo donde el deseo infinito, nacido del corazón humano y fruto de su imaginación, se proyecta cubriendo sus paredes con su mágica luz (2001: 50).

La transición de la monarquía absolutista hacia la democracia parlamentaria supone un cambio radical en la manera de contemplar el mundo. G. Díaz-Plaja afirma que “la característica más radical del Romanticismo [consiste] en el choque dramático entre el yo (subjetivo) poético y el mundo (objetivo) que le circunda” (1953: 53). De esto derivan dos visiones: en un lado está el idealismo romántico, en el que el autor proyecta en el exterior lo mejor de sí mismo; y en el otro aparece una mitad decepcionada, consecuencia del contraste entre el mundo soñado y el mundo real (1953:53). Teniendo este aspecto general en cuenta y centrándonos en la demarcación de unos límites cronológicos en el campo español, el Romanticismo sufre un proceso de incubación durante el reinado de Fernando VII, su plenitud coincide con las regencias de María Cristina (1833-1840) y del general Espartero (1840-1843) y el camino hacia el realismo se abre con el reinado de Isabel II (hasta la Revolución de 1868) (Pedraza y Rodríguez, 2002: 207). Por el contrario, para G. Díaz-Plaja las fronteras quedan menos diluidas y apunta que el germen del Romanticismo hundiría sus raíces en el siglo XVIII, no quedando liquidadas la totalidad de sus manifestaciones hasta 1914 (1953: 32). Como los autores tratados en este artículo son considerados elementos *excepcionales* dentro de los límites abruptos del Romanticismo, optaremos por la flexibilidad de las fronteras que nos permitirá contemplar su obra sin la necesidad de ser incisivos en una clasificación totalizadora.

Volviendo nuestra mirada hacia Hispanoamérica, nos encontramos con un problema similar al del contexto español a la hora de situar los límites temporales del Romanticismo. Mientras que J. M. Oviedo los ubica entre 1830 y 1875 (1997: 13), G. Bellini sostiene que el triunfo del citado movimiento se produce entre 1840 y 1890, “cuando se manifiestan las primeras dificultades en las naciones independientes salidas de la guerra” (1997: 216). Sintetizando en exceso la situación general de Hispanoamérica, el XIX pasa a la historia como el siglo en el que se constituyen la mayor parte de las naciones independientes, habiéndose completado este proceso en

1825, con excepción de Cuba y Puerto Rico. En el caso particular de México, en 1821 se firma el *Acta de Independencia del Imperio Mexicano* que Fernando VII se niega a aceptar, hasta que en 1936, tras su fallecimiento, se firma el *Tratado de Reconocimiento de México*.

Al igual que en España, en Hispanoamérica el Romanticismo no es una constante fija que desaparece. E. Carilla distingue dos fases dentro del proceso romántico. Una primera que va desde 1825 hasta 1850, en la que se debilita, aunque no desaparece, la influencia de la literatura española; y una segunda que comprendería hasta el final del siglo cuando “el momento de las luchas de independencia se ve ya lejos, se olvidan las heridas y se postulan entonces nuevas relaciones” (Carilla, 1975a: 43 y 60). Por tanto, junto con la influencia del modelo español, Hispanoamérica se abre en este siglo a la gran influencia de la literatura francesa e inglesa. No obstante y como ya habíamos señalado anteriormente, el Romanticismo español difiere del de otros países europeos por su particular situación política. De manera análoga, el contexto hispanoamericano abruptamente. Por este motivo, que recibe la influencia europea, adapta los modelos que le llegan a sus circunstancias, siendo ejemplo de ello el tratamiento del pasado:

El historicismo romántico europeo había despertado el interés por el pasado como una fuente de motivos tradicionales, legendarios, misteriosos o heroicos; en América sirvió además para dar a las nuevas sociedades una noción de continuidad y pertenencia a un pasado [...] El propósito era recuperar nuestra tradición, escamoteada por el yugo colonial, y descubrir que éramos comunidades e individuos con características propias (Oviedo, 1997: 16).

A pesar de que como hemos dicho, la influencia española se debilitó durante la primera mitad del siglo, es indudable la repercusión de autores como Larra, Espronceda y Zorrilla en las letras hispanoamericanas del siglo XIX. Sin embargo, el escritor español que recuperará el terreno perdido con la independencia de las colonias será Bécquer (Carilla, 1975b: 184). La presencia del autor sevillano se dejará sentir en la transición del Romanticismo al Modernismo realizada entre 1880 y 1890³ a través de la lectura que los nuevos poetas realizan de sus textos. Igualmente, no podemos olvidar que en el último tercio de siglo la presencia del naturalismo y el realismo se va haciendo

³ La publicación de *Azul*, de Rubén Darío, en 1888 inaugura el Modernismo. No obstante, E. Carilla fija un margen más amplio teniendo en cuenta el ansia de renovación de la que hacían gala los poetas románticos en el año 1880 (1975b: 183).

cada vez más vigorosa, sin poder dejar a un lado las corrientes paralelas, que nacen o decaen, pero que no son entes aislados comunicados entre ellos.

3.- Breve reseña biográfica

Si bien la figura de Bécquer probablemente nos sea más cercana, la vida de López Portillo se encuentra alejada de nuestro conocimiento inicial. No queremos aquí extendernos sobre datos que pueden ser consultados en cualquier manual de literatura, aunque sí realizaremos un breve apunte sobre la biografía del autor mexicano.

José López Portillo y Rojas nace en 1850 en Guadalajara, Jalisco. Es hijo de Jesús López Portillo y María Rojas. En 1871 se gradúa en derecho y viaja durante tres años por Estados Unidos, Europa y Palestina. A su regreso ejerce la abogacía y la enseñanza, contrayendo matrimonio en 1875 con María Gómez Luna, con la que tiene tres hijos. Ese mismo año inicia su carrera política y es diputado por Jalisco hasta 1877. Los tres años siguientes los dedica al periodismo y en 1880 vuelve a la política como diputado. En 1882 pasa a la cámara de los Senadores y en 1886 funda con Manuel Álvarez del Castillo y Esther Tapia de Castellanos la revista “La República Literaria”⁴. Estuvo en prisión durante seis meses acusado de malversación de fondos. Fue gobernador de Jalisco de 1911 a 1913. Entre otros cargos, desempeñó el puesto de Ministro de Educación Pública y de Relaciones Exteriores, siendo perseguido por los revolucionarios hasta la amnistía proclamada por Pablo González. En 1916 la Academia de la Lengua le nombra director, cargo que desempeña hasta 1923, fecha de su fallecimiento⁵.

4.- Cuento *versus* leyenda

Una de las primeras preguntas que nos planteamos en el presente estudio corresponde a la tipología de los textos comparados. Por un lado, tenemos las *leyendas* de Bécquer; por el otro, los *cuentos* de López Portillo. Ambos géneros, diferentes, pero

⁴ En “La República Literaria” López Portillo publica, entre otros textos, sus leyendas, a veces firmadas y otras con pseudónimos.

⁵ Los datos biográficos de López Portillo han sido extraídos del *Prólogo* a la edición de *Algunos cuentos*, realizada por E. Carballo (1979: XLI-XLIII).

con indudables conexiones sobre todo en el Romanticismo, merecen una atención especial. Etimológicamente *leyenda* procede del latín LEGENDA, “cosas que deben leerse, que se leen”. Su presencia en la lengua castellana queda ya constatada en el siglo XIII, pero no adquirirá su sentido moderno hasta el siglo XIX. Por su parte, el término *cuento*, del latín COMPŪTUS, aparece igualmente en el siglo XIII con el significado “cálculo, computo” y con la acepción derivada de “narración, relato” (Corominas, 2000). En su origen el significado de ambos términos queda diferenciado. No obstante, a medida que avanzan los siglos la evolución de sus acepciones se contamina mutuamente, especialmente en el Romanticismo. V. Propp se hace eco de la problemática que encierra el género *cuento* para el investigador y afirma:

No se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir ese fenómeno. Sin embargo, el estudio del cuento era abordado sobre todo desde una perspectiva genética, y en la mayoría de los casos sin la menor tentativa de descripción sistemática previa (1974: 17).

Para solucionar el problema, V. Propp propone un método que permita estudiar el *cuento maravilloso* distinguiendo dos fases: la primera de ellas, clasificar el *corpus*; la segunda, describirlo a partir de la función de los personajes (1974: 17-24). Aunque no es nuestro objetivo realizar un estudio sobre el método de investigación del género cuentístico, las palabras de V. Propp nos sirven para ilustrar el problema presente cuando manejamos definiciones, imprecisas y vagas en la mayoría de los casos. Los diccionarios literarios a menudo solventan la vaguedad del término encaminándose rápidamente hacia la historia. Para ilustrar la situación, a continuación recogemos algunas de las definiciones de cuento que hemos podido consultar:

Género narrativo, de extensión breve y contenido anecdótico, mediante el que se relatan sucesos ficticios presentándolos como reales o fantásticos. Sus límites son muy inciertos y sus diferencias con la novela, en especial con la novela corta, difíciles de establecer: suele ser más breve que ella y caminar rápidamente hacia el final, pero a veces ninguna de las dos características se cumple; suele tener menos personajes, pero a veces tiene más; suele ganarle en intensidad y concentración narrativas, centrándose en el argumento y prescindiendo de descripciones y digresiones, pero a veces no lo hace; suele tener poco diálogo, pero a veces no es así (Platas Tasende, 2007: 161-162).

Relato breve, oral o escrito, en el que se narra una historia de ficción (fantástica o verosímil), con un reducido número de personajes y una intriga poco desarrollada, que se encamina rápidamente hacia su clímax y desenlace final (Estébanez Calderón, 1999: 243).

Relato breve de asunto ficticio en el que puede darse un predominio de lo fantástico, lo anecdótico o lo didáctico (Ayuso de Vicente, García Gallarín y Santos Solano, 1997: 89).

La relación, de palabra o por escrito, de un suceso falso o de pura invención (Sáinz de Robles, 1982a: 254).

Si la delimitación del término *cuento*, confundido a veces con la *novela corta* y con otros *géneros breves* resulta compleja, la de *leyenda* no lo es menos. De acuerdo con las definiciones, se suele vincular su significado con una historia pasada, real o ficticia, que permanece en la conciencia colectiva y que en su origen se transmitía de forma oral:

Género narrativo de transmisión oral que, inicialmente, relataba vidas de santos o hazañas de héroes, con abundantes componentes fantásticos, misteriosos y folclóricos (Platas Tasende, 2007: 370).

Relato transmitido inicialmente por la tradición oral, en prosa o en verso (en algunos casos, se basa en acontecimientos históricos y, en otros, es fruto de la fabulación popular) y en el que prevalecen elementos fantásticos o maravillosos, frecuentemente de origen folclórico. Puede tener como protagonista un personaje, un espacio misterioso ("El monte de las ánimas", de Bécquer) o un acontecimiento. (Estébanez Calderón, 1999: 614).

Originariamente composición de transmitida de forma oral que relataba hechos generalmente heroicos, que después serían recitados por la epopeya. En este sentido, la leyenda está asociada a los orígenes de la creación literaria (Ayuso de Vicente, García Gallarín y Santos Solano, 1997: 218).

Composición poética cuyo tema es un suceso maravilloso, con escasa realidad (Sáinz de Robles, 1982b: 706).

Más allá de las acepciones recogidas, la conexión entre ambos géneros es amplia. Bécquer es considerado por las fuentes arribas citadas como cuentista (Platas Tasende, 2007: 163 y Sáinz de Robles, 1982a: 261), sin que eso le excluya del grupo de autores que cultivan la leyenda literaria. Por consiguiente, la comunicación entre *cuento* y *leyenda*, especialmente en el Romanticismo tardío de Bécquer, es evidente. Sin embargo, creemos que más allá de adscripción de Bécquer a la leyenda, la confusión puede venir dada por la denominación *cuento* realizada sobre las composiciones breves en prosa de López Portillo, vinculación realizada de forma un tanto aleatoria.

Creemos ahora necesaria una pequeña revisión del cuento hispanoamericano centrándonos, para ello, en su configuración dentro del siglo XIX. Para J. M. Oviedo la aparición de Edgar Allan Poe (1809-1849) representa el momento clave a partir del cual la *narración breve* adquiere consistencia propia⁶. En Hispanoamérica el primer autor

⁶ Para realzar la importancia de Poe en la historia de la literatura, haciendo hincapié en sus relatos, J. M. Oviedo utiliza la distinción entre los términos ingleses *tale* y *short story*. Para ello sitúa la figura del autor norteamericano en el momento en el que lo que es una *narración breve* sin consistencia literaria, de

que publica cuentos es José María Heredia (1803-1839) entre 1829 y 1832⁷. Estas composiciones aparecen en periódicos de la época bajo el título de *Cuentos orientales* (Martínez, 2008: 229). No obstante, los textos citados acarrearán el consabido problema de la autoría. Además, la crítica de J. M. Oviedo no deja lugar a dudas sobre la valía de estas composiciones: “en realidad, quizá no sean traducciones ni obras originales, sino creaciones de segundo grado” (2001: 12). La historia de la literatura señala el cuento “El matadero”, de Esteban Echevarría, como la primera composición de este tipo que puede recibir la calificación de “cuento hispanoamericano escrito en el continente” (Oviedo, 2001: 13). Sin embargo, el citado cuento no pudo ser modelo para los autores del Romanticismo, ya que si su redacción data de 1839, la publicación no se produjo hasta 1871.

En el desarrollo del género, a uno y otro lado del océano, fue decisivo el auge del periodismo, soporte en el cual aparecieron las primeras publicaciones cuentísticas. Igualmente, la conexión entre el *cuento* y el *cuadro de costumbres* (ambos géneros propios de publicaciones periódicas) se debate ampliamente. La influencia de los cuadros de Larra, Mesonero Romanos y Estébanez Calderón es afirmada por unos y negada por otros. En el caso de López Portillo, las descripciones extensas, que constantemente retardan el avance de la trama, y el tono moral de muchas de sus novelas nos parece que lo conectan claramente con el costumbrismo. Ejemplo de ello serían *La parcela* y *Nieves*, obras en las que el hilo conductor del relato suele ser interrumpido por la descripción detallista y el afán moralizador del narrador⁸.

5.- La obra de López Portillo

Dentro del cuento hispanoamericano decimonónico, J. Martínez realiza una propuesta de clasificación en torno a tres elementos: el *amor* (cuento sentimental), el *extrañamiento* (cuento fantástico) y las *relaciones sociales* (cuento social) (2008: 235).

trazado somero y tono malicioso (*tale*) se convierte en un relato con leyes internas y estructura concreta (*short story*) (2001: 9).

⁷ J. M. Oviedo señala el intervalo entre 1830 y 1832 para la publicación de los *Cuentos orientales* de Heredia en su revista “Miscelánea” (2001: 12).

⁸ López Portillo oscila entre el narrador en tercera persona (*La parcela*) y el narrador en primera persona (personaje principal – “El primer amor” – o secundario – *Nieves* –) en sus obras. En ocasiones el tono moralista está más difuminado que en otros, como es el caso de “El arpa” o “Adalinda”, aunque en otros textos no puede evitar que esta moral se convierta en el tema principal o moraleja de la composición, como ocurre en “Un pacto con el diablo” y “La suerte del bueno”.

Si nos atenemos a esta propuesta para la clasificación de la obra cuentística de López Portillo, nos encontraremos con que la producción del autor mexicano tiene representación en los tres grupos. Sin embargo, cabe anotar una matización a la clasificación propuesta. Algunos de los cuentos sentimentales tienen elementos, aunque no nucleares, del cuento fantástico. Igualmente, nos encontramos con cuentos en los que el elemento social se une al sentimental. Por tanto, la división tangencial de J. Martínez puede ser tenida en cuenta como principio orientador, pero sin excluir las conexiones entre los diferentes grupos.

Pertencen al cuento sentimental los textos “En diligencia”, “La fuga”, “El brazalete” y “El espejo”. Como nota dominante cabe señalar que el obstáculo para la realización amorosa es en los cuatro casos un matrimonio o compromiso anterior. Sin embargo, mientras que los dos primeros están vinculados con el realismo, en “El brazalete” y “El espejo” el romanticismo domina el relato. Asimismo, en estos dos textos existe un elemento *sobrenatural* que ata a uno de los personajes con la vida de ultratumba⁹. Por su parte y al igual que los anteriores relatos, “El arpa” y “Adalinda”¹⁰ organizan su argumento en torno a un amor imposible. La diferencia con los cuentos anteriores es su vinculación extrema con las leyendas del romanticismo becqueriano, que utilizan la época medieval y el espacio exótico para el desarrollo de las ficciones. Finalmente, dentro del cuento sentimental queda incluido “Por un cabello”, historia de un joven matrimonio en el que las sospechas de infidelidad por parte de Leonor hacia su marido Isidro se desatan a raíz de un pelo rubio en la ropa de él.

Dentro del cuento fantástico (o con elementos propios de él) están los nombrados “El brazalete”, “El espejo” y “Adalinda”. A estos hay que añadir “Un pacto con el diablo”, historia en la que Don Hipólito, viejo usurero, recibe la visita del mismo

⁹ La protagonista femenina de “El brazalete”, Rita, está enamorada de Enrique (narrador – personaje). Este le pide como muestra de amor ante su separación temporal el brazalete que lleva, pero ella se niega a entregárselo, ya que es un regalo de un antiguo amor, Teodoro, que se suicidó años atrás. Cuando Enrique se lo intenta quitar por la fuerza, se da cuenta de que es imposible. El brazalete tiene una llave que Teodoro se llevó a la tumba: “el frío del terror circuló por mis venas, e instantáneamente surgieron ante mis ojos el sepulcro, la muerte, el crimen; un mar de horror que se interpuso entre ella y yo. Me pareció que Rita no podía pertenecer a nadie más que al suicida, que era la forzada de la tumba, y que aquel brazalete era la marca de su perpetuo cautiverio” (López Portillo, 1952b: 180). Por su parte, “El espejo” cuenta con la presencia sobrenatural de Aurora, primera esposa de Miguel Villena que muere prematuramente. Cuando el viudo decide por fin rehacer su vida con una nueva mujer, la imagen de Aurora aparece en el espejo del dormitorio para llevar a cabo su venganza (López Portillo, 1952b: 7-36).

¹⁰ “Adalinda”, al igual que otros cuentos sentimentales, incluye el elemento fantástico. La joven fallecida tiene una perla en el interior de su boca que impide al rey Carlomagno separarse de su cuerpo inerte. Una vez que los sabios logran retirar la perla, desaparece el hechizo (López Portillo, 1952b: 80).

diablo con el que firma un contrato, sellado con sangre, que le atará hasta la muerte con este ser no humano. Antes del fallecimiento el anciano habla con un ángel que le insta al arrepentimiento para ser perdonado por sus pecados. El bien y el mal están encarnados en esta historia moral que tiene su contrapartida en “La suerte del bueno”¹¹, cuento protagonizado por Simplicio, hombre sin maldad que vive ignorado por aquellos que le rodean.

Para concluir esta clasificación, tenemos que nombrar el cuento social, en el que el entorno y sus habitantes ostentan el primer plano de atención. Exponente de este grupo es “La horma de su zapato”, cuento protagonizado por Patricio Ramos, joven castigado por su padre cuando ejerce un despotismo inusitado entre los habitantes de Zaulán. En el caso concreto de López Portillo nos parece más oportuno hablar de un *cuento moral* en vez de utilizar el calificativo *social*. Si aceptamos como válida esta denominación, dentro del actual grupo incluiríamos también “Un pacto con el diablo” y “La suerte del bueno”.

Excluimos de la clasificación anterior dos textos de López Portillo, *Nieves* y “El primer amor”, que fueron incluidos en la edición de 1952 de *Cuentos completos*, con prólogo de E. Carballo¹². Sin embargo, por su naturaleza estas composiciones, y especialmente la primera de ellas, nos parecen más cercanas a la novela corta. Es más, el propio autor subtitula *Nieves* como “Novela bordada en trama de viaje” (1952a: 9). Admitimos la vinculación de “El primer amor” con el cuento sentimental, especialmente con “Por un cabello”, aunque por su extensión creemos que su inclusión en el género cuentístico es cuestionable¹³.

6.- Conexiones de dos leyendas: “La promesa” becqueriana frente a la “Adalinda” de López Portillo

¹¹ “La suerte del bueno” no cuenta con ninguna presencia o elemento sobrenatural, aunque su protagonista es un ser diferente a todos los que le rodean, caracterizado por su extrema bondad, lo que le lleva a la muerte y con ello al abandono de la vida terrenal que nunca le había acogido de acuerdo a sus méritos (López Portillo, 1952b: 181-186).

¹² Para ver la referencia completa, consúltese la bibliografía final.

¹³ Para la clasificación realizada, hemos valorado los cuentos seleccionados por E. Carballo en *Cuentos completos* (1952) y la realizada también por Carballo para la recopilación posterior titulada *Algunos Cuentos* (1979). En esta última aparecen dos cuentos que habían quedado excluidos de la primera: “La horma de su zapato” y “Por un cabello”.

La denominación de *leyendas* realizada sobre los dos relatos estudiados responde a la similitud que el texto de López Portillo manifiesta con el de Bécquer. Salvando las distancias, el cuento “Adalinda” es en realidad un calco de la leyenda becqueriana y de acuerdo con esta imita su estilo romántico, tan cuestionado por el mexicano en algunos pasajes de su obra¹⁴.

“La promesa” fue publicada por primera vez en “La América” en 1863. Su origen parece ser el “romance de la mano muerta”, recogido dentro de la misma leyenda, aunque el tema es similar al del Cristo de la Vega, de Zorrilla (Brown, 1963: 208). Por su parte, “Adalinda” fue publicada en “La República Literaria” entre 1886 y 1890. La protagonista de la historia es la joven amante de Carlomagno, que enferma durante la ausencia de este y fallece tras su regreso (López Portillo, 1979: XXIX). Más de veinte años separan la publicación de ambos textos: la gran difusión de Bécquer en Hispanoamérica y su lectura segura por parte de López Portillo no dejan lugar a dudas sobre la influencia.

Coincidiendo con la estructura descrita por J. Martínez para el cuento sentimental, en los dos textos comentados se sigue la siguiente cadena de acontecimientos: nacimiento del amor; separación forzosa; y finalmente la imposibilidad del matrimonio (2008: 236). Tanto en “La promesa” como en “Adalinda” la secuencia de los acontecimientos coincide con la que se acaba de recoger. En la leyenda de Bécquer la joven Margarita, enamorada de Pedro y sin saber todavía que este es en realidad el conde de Gómara, llora ante la inminente separación del amante que cumpliendo con su deber marcha a Sevilla para luchar contra los infieles. Durante la separación la joven muere, pero su mano, con el anillo símbolo de la promesa matrimonial, se niega a permanecer bajo tierra. En el caso de “Adalinda” el rey Carlomagno debe acudir a luchar contra los sajones, pero cuando regresa su joven amada está gravemente enferma. El rey se niega a abandonar el cadáver hasta que este finalmente es enterrado en Aquisgrán, ciudad en la que años después él mismo morirá.

¹⁴ El narrador-personaje de “En diligencia” se alegra inmensamente cuando la joven Elisa se declara partidaria del Romanticismo frente al Naturalismo, defendido por otro de los ocupantes del carruaje, aunque la ironía de sus palabras deja ver la opinión real: “convertíme en defensor del sentimentalismo, en poeta llorón de los años de 30 a 40; no me hacía falta más que la melena de la época” (López Portillo, 1979: 103-104). Igualmente, en “La fuga” Julio confiesa su filiación al Realismo cuando recuerda las lecturas que realizaba junto a Julia: “por las noches, después de la cena, leíamos periódicos o algún libro selecto: Pereda, Pérez Galdós; Amicis o Farina hacían generalmente el gasto de la velada” (1979: 159).

Una vez apuntada la coincidencia estructural inicial, señalaremos ahora la diferencia que en este ámbito mantienen los dos relatos. López Portillo añade a su leyenda en relación con “La promesa” un preámbulo en el que se describe la figura del rey Carlomagno y el nacimiento del amor en la pareja. Además, después de que Adalinda sea enterrada hay un epílogo en el que se narra brevemente el devenir de la vida del emperador tras la muerte de su amada. Por el contrario, en la leyenda de Bécquer la narración empieza *in media res* y concluye con el matrimonio en la tumba que sella la realización de la promesa. Sobre el final de la ficción correspondiente a la historia de amor, se inserta un apéndice de apenas unos párrafos en el que por primera vez en el relato un narrador en primera persona (presuntamente el autor desde su momento presente, esto es, el siglo XIX) recuerda el pasado de Margarita y el conde de Gómara.

Otra diferencia significativa entre ambos textos es la figura del héroe o protagonista masculino. Mientras que Pedro desea luchar, Carlomagno es arrastrado por sus obligaciones. Así lo vemos en los fragmentos respectivos mediante los que se justifica la marcha a la guerra de los dos caballeros:

Nuestro señor, el conde de Gómara, parte mañana de su castillo para reunir su hueste a las del rey don Fernando, que va a sacar a Sevilla del poder de los infieles, y yo debo partir con el conde. Huérfano oscuro, sin nombre y sin familia, a él le debo cuanto soy. Yo le he servido en el ocio de las paces, he dormido bajo su techo, me he calentado en su hogar y he comido el pan a su mesa. Si hoy le abandono, sus hombres de armas, al salir en tropel por las poternas de su castillo, preguntarán maravillados de no verme: “¿Dónde está el escudero favorito del conde de Gómara?” (Bécquer, 2005: 332-333).

Pasó el invierno y el rey no se daba prisa a reanudar la campaña. Glorias militares, ambición, anhelos religiosos, todo lo olvidaba al lado de Adalinda. Los condes y barones de sus huestes le recordaron al fin sus deberes. Hasta entonces, como quien despierta de un sueño, publicó su bando de guerra y se dispuso al combate (López Portillo, 1952b: 74)

Con respecto al elemento sobrenatural, la vida de ultratumba tiene su recordatorio e influencia sobre aquellos que viven todavía¹⁵. Margarita se hace presente a través de la mano que lleva el anillo de compromiso: “mas al dirigirme al lecho torné a ver la misma mano, una mano hermosa, blanca hasta la palidez, que descorrió las cortinas, desapareciendo después de recorrerlas” (Bécquer, 2005: 339). La presencia

¹⁵ El Romanticismo español tiene en la figura de Cadalso y sus *Noches lúgubres* un antecedente del tema sepulcral (Díaz-Plaja, 1953: 84).

del elemento misterioso sume al conde en un estado de ensoñación descrito en el siguiente fragmento:

El conde de Gómara, acompañado de su fiel escudero, atravesó por entre los animados grupos *sin levantar los ojos de la tierra, silencioso, triste*, como si ningún objeto hiriese su vista ni llegase a su oído el rumor más leve. *Andaba maquinalmente*, a la manera que un *sonámbulo* cuyo *espíritu* se agita en *el mundo de los sueños*, se mueve y marcha *sin la conciencia* de sus acciones y como *arrastrado* por una *voluntad ajena* a la suya (2005:341).

Esta presencia de la muerte en la vigilia sirve a Bécquer para expresar su creencia en la vida del más allá (García-Viñó, 1970: 84). El componente sobrenatural es una constante en las leyendas del autor sevillano. A. Risco apunta que la influencia de este elemento en las leyendas becquerianas tiene una doble dimensión, benéfica y maléfica: “expresan la sumisión a lo sobrenatural positivo y el combate de lo negativo gracias a la intervención de la Divinidad, que premia al bueno y castiga al malo; en segundo término, muestran la confusión de sueño y realidad” (1982: 57). El protagonista se ve sobrepasado ante la presencia de un fantasma en la cotidianidad de su entorno. Este hecho le impide ser el que era, reflejo del poder del más allá sobre la existencia carnal del ser humano. La promesa hecha en vida es reclamada desde la tumba y el conde solo podrá ser libre cuando cumpla lo que debe a la amante enterrada. Mientras tanto, realidad y sueño se confunden en la misma persona. De forma análoga, en “Adalinda” Carlomagno pierde la razón frente al fantasma de la muerte:

Todo lo olvidó en aquellos momentos supremos, y abrazando al cadáver de Adalinda. Llamábala con los nombres más dulces, le prodigaba insensatas caricias y bañaba aquel rostro marchito y aquellas manos heladas con sus calientes lágrimas. Así pasó un día y otro sin que el rey se apartase de aquel cuerpo inerte. Los cortesanos empezaron a temer por la vida del monarca (López Portillo, 1952b: 79).

Solo cuando se extrae la perla de la boca de Adalinda, el emperador recupera la conciencia de su actos. Una vez superado el *hechizo*, el lugar en el que han sido enterradas ambas protagonistas femeninas se convierte en objeto de culto revestido por un halo sagrado. El medievalismo de Walter Scott, tan importante para el Romanticismo europeo e hispanoamericano, deja su impronta en la atmósfera de ambas leyendas. Si en “La promesa” la tierra castellana y Sevilla remiten al siglo XIII, “Adalinda” busca en Aquisgrán bajo la figura del emperador un pasado más remoto. Por consiguiente, el medievalismo sirve a ambos autores para volcar la subjetividad del *yo* mediante lo sobrenatural inserto en la cotidianidad de la vigilia.

7. Conclusiones

Aunque nos gustaría continuar debatiendo las conexiones entre Bécquer y López Portillo, las exigencias de esta publicación nos lo impiden. No obstante, apuntaremos que la relación entre ambos autores va más allá de la señalada. Se puede rastrear las conexiones de otros tópicos, tales como la naturaleza o la figura femenina. Mientras que Bécquer obedece en la mayor parte de los casos a la belleza etérea de la mujer con tez pálida y ojos claros (“Los ojos verdes”, “El rayo de luna” o “El beso”), López Portillo oscila entre la figura femenina nórdica (“Adalinda”, “El arpa” o “El espejo”), frente al tipo mexicano de mujer morena (“En diligencia”).

Las similitudes formales son también cuantiosas, habiendo expuesto en el epígrafe anterior solo una de las muchas conexiones a nivel formal de ambos autores. Las narraciones en primera y tercera persona avanzan por la obra de Bécquer y López Portillo. Nos atrevemos a decir que el segundo utiliza el Romanticismo del autor sevillano incluso de ejercicio literario, ya que como también se ha indicado en el presente artículo, la inclinación del mexicano por Pereda y el Realismo acaba triunfando sobre los intentos románticos, en ocasiones copias de modelos europeos que no llegan a aportar novedad sobre el género. Sin embargo, mediante el presente artículo hemos querido recuperar la figura de López Portillo como cuentista, ya que contrariamente a lo que opina parte de la crítica, consideramos que sus textos románticos no han envejecido tan mal como los pretendidos realistas. Las descripciones en la cuentística romántica se reducen considerablemente, lo que hace la trama más amena y ligera. La profusión de datos paisajísticos se elimina en favor de los elementos subjetivos. Por tanto, concluiremos este trabajo recomendando la lectura del autor que aquí nos ha ocupado e instando hacia la valoración los textos estudiados en función de su totalidad en la historia de la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUSO DE VICENTE, M.^a Victoria; GARCÍA GALLARÍN, Consuelo y SANTOS SOLANO, Sagrario (1997 [1990]): *Diccionario Akal de términos literarios*, Madrid, Akal.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo, (2005 [1986]): *Leyendas*, Madrid, Cátedra.
- BELLINI, Giuseppe (1997): *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia.
- BROWN, Rica (1963): *Bécquer*, Barcelona, Aedos.
- CARILLA, Emilio (1975a [1958]): *El Romanticismo en la América Hispánica*, tomo I, Madrid, Gredos.
- _____ (1975b [1958]): *El Romanticismo en la América Hispánica*, tomo II, Madrid, Gredos.
- COROMINAS, Joan (2000 [1961]): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1953): *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (1999 [1996]): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza.
- FRANCO, Jean (2006 [1973]): *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel.
- GARCÍA-VIÑÓ, Manuel (1970): *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos.
- HERRERO, Javier (2001 [1994]): “Teología romántica: el amor, la muerte y el más allá”, en ZAVALA, Iris M (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo* (al cuidado de Francisco Rico), tomo V, Barcelona, Crítica, pp. 46-53.
- LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José (1952a [1900]): *Cuentos completos*, tomo I, México, Ediciones I.T.G.
- _____ (1952b [1900]): *Cuentos completos*, tomo II, México, Ediciones I.T.G.

- _____ (1979 [1956]): *Algunos cuentos*, México, Universidad Autónoma Nacional de México. Edición de E. Carballo.
- _____ (1993 [1898]): *La parcela*, México, Porrúa.
- MARTÍNEZ, Juana (2008 [1987]): “El cuento hispanoamericano del siglo XIX”, en MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, Tomo II, Madrid, Cátedra, pp. 229-243.
- MONLEÓN, José B. y ZAVALA, Iris M. (2001 [1994]): “Románticos y liberales”, en ZAVALA, Iris M (coord.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo* (al cuidado de Francisco Rico), tomo V, Barcelona, Crítica, pp. 23-40.
- OVIEDO, José Miguel (1997): *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial.
- _____ (ed.) (2001 [1989]): *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX. Del romanticismo al criollismo*, Madrid, Alianza.
- PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros (2002 [1997]): *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel.
- PLATAS TASENDE, Ana M.^a (2007 [2004]): *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Espasa.
- PROPP, Vladimir (1974): *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus.
- SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos (1982a [1949]): *Diccionario de literatura*, tomo I, Madrid, Aguilar.
- _____ (1982b [1949]): *Diccionario de literatura*, tomo II, Madrid, Aguilar.
- SCHULMAN, Ivan A. (2008 [1987]): “Modernismo / sincretismo”, en MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Del neoclasicismo al modernismo*, tomo II, Madrid, Cátedra, pp. 535-536.

LOS HÉROES DE JOSEP ROMAGUERA: SAAVEDRA FAJARDO Y GRACIÁN EN EL ATHENEO DE GRANDESA¹

Sònia Boadas Cabarrocas

Universitat de Girona

Palabras clave: Literatura comparada, Emblemática, Baltasar Gracián, Diego de Saavedra Fajardo, Josep Romaguera.

Algunos lo han querido seguir, como Ícaro a Dédalo.

Baltasar Gracián

Son escasos los nombres de escritores catalanes que tengan un lugar destacado en la prosa del Barroco, época que ha sido ampliamente desacreditada por la crítica². Aun así, Josep Romaguera intentó dejar su impronta personal en este campo con el *Atheneo de Grandesa de les eminències cultes*, publicado en la imprenta del barcelonés Joan Jolis en 1681³. Esta obra no consiguió el reconocimiento público que hubiera querido su autor y quedó relegada a un lugar secundario en las historias de la literatura catalana, de manera que Romaguera fue considerado un último epílogo decadente de los autores barrocos. El *Atheneo*, obra aludida en la mayoría de ocasiones por su prosa extremadamente culta y llena de castellanismos, sólo ha merecido la atención de la crítica por su frustrado intento de revalorización de la lengua catalana en un momento de subordinación lingüística al castellano.

Pero hace siglos que las páginas del Atheneu esconden la recepción de un modelo de prosa que va más allá de la mera identificación con el conceptismo⁴ y con las primeras obras de Baltasar Gracián. En efecto, en el mismo prólogo, Romaguera se

¹ El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2008-01417-FISO ("Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo") financiado por el Ministerio de Innovación y Ciencia.

² En los últimos años se han publicado algunos estudios con la voluntad de desterrar el concepto de 'decadencia' y las connotaciones negativas que aporta a esta época literaria. Véase Rossich (1997)

³ Aunque la publicación de 1681 es considerada la única en numerosas ocasiones, hemos documentado una posible reedición de la obra del 1687 en casa del impresor barcelonés Josep Llopis. Véase Campa (1990: 126).

⁴ Para una revisión de los términos 'conceptismo' y 'culteranismo' véase el estudio clásico de Lázaro Carreter (1966).

muestra deudor del prosista aragonés, que aparece descrito como “el mes critich Alcides de la Castellana facundia, que per remontat de Eloquencia aclamaren Heroe” (Romaguera, 1980: prólogo), una referencia encubierta que apunta de manera directa a *El Héroe*. Declara también que emulará “ab vislumbres de Eminencias sos primors” para desmentir “lo error vulgar, ab ques desprecia nostra llengua per basta, y per grosera” (1980: prólogo). Toda una declaración de intenciones: admite tomar como referencia la obra de un Gracián como modelo literario para mostrar la validez de la lengua catalana como un medio efectivo para la transmisión de la prosa culta⁵.

Pero sólo un análisis detenido de ambas obras nos permitirá medir la influencia real del aragonés en la obra del catalán, y nos descubrirá que no sólo ambas publicaciones tienen una estructura externa paralela sino que también se esclarecerá hasta qué punto la prosa de Romaguera es heredera de la de Gracián.

El Héroe, la primera creación del aragonés que saldrá a la luz, ya contiene en 1637 todo el pensamiento filosófico-moral de Gracián, ideología que posteriormente irá desarrollando a lo largo de sus restantes obras⁶. Con su primera publicación pretende hacer el retrato ideal del héroe, reunir la síntesis de valores máximos de todos los seres humanos con el objetivo de recrear el hombre excepcional, la singularidad y excelencia del hombre máximo, que es incomparable a ningún otro. Con una intención claramente didáctica, Gracián construye una especie de espejo de príncipes basándose en las obras de biografía política que tanto habían proliferado en la corte de Felipe IV, sobre todo a partir de la publicación de *Il Romulo* de Virgilio Malvezzi. Asimismo, siguiendo la línea de la biografía, a menudo historiográfica, se ha relacionado *El Héroe* con el *Panegírico de Trajano* de Plinio el Joven, que entró en circulación en los ambientes más eruditos del siglo XVII gracias a la edición de la obra que hizo Justo Lipsio en 1601⁷.

Partiendo de los antiguos principios medievales de composición numérica, Gracián divide externamente su obra en veinte primores, cada uno de los cuales está

⁵ Para un estudio exhaustivo del prólogo del *Atheneo* de Josep Romaguera véase Feliu (2002).

⁶ La primera edición conservada de *El Héroe* es la de Alcalá de 1639, pero todo parece indicar que existió una edición anterior, seguramente de 1637. Así lo confirma la referencia a *El Héroe* de la carta de Andrés de Uztarroz a don Francisco Ximénez de Urrea, fechada en Zaragoza el 22 de septiembre de 1637 (Arco y Garay, 1950: I, 123-125).

⁷ La obra se difundió más ampliamente en las inmediaciones de la corte española de los Habsburgo a partir de 1622, fecha de su traducción al castellano por Francisco de Barrera. Para un análisis más detallado de las influencias que ejerció sobre la obra graciana, véase Ferrari (1945: 24-31).

destinado a una calidad innata o adquirida que debe tener todo hombre prodigioso⁸. Así pues, partiendo de esta misma idea, Romaguera dedicará una eminencia a cada una de las catorce calidades que él considera imprescindibles en el hombre ideal⁹.

Por lo que respecta al orden de los primores gracianos, se ha apuntado a una estructura interna coherente y meditada. Los primeros capítulos hacen referencia a las calidades innatas de este hombre excepcional, como son la inteligencia o la voluntad, mientras que en una fase posterior ganarán importancia las capacidades que son adquiridas, aquellas que requieren de un aprendizaje o de una instrucción (Blanco, 2001: 13). Pero Romaguera parece no percatarse de este orden o bien prefiere no seguirlo, ya que se limita a la colocación aleatoria de sus eminencias, sin ninguna disposición aparente. Al confrontar primores con eminencias, se hacen evidentes una serie de paralelismos, en varias ocasiones ya desde el mismo título. La primera eminencia de Romaguera, por ejemplo, se emparejaría con el quinto primor de Gracián; la segunda con el primero; la tercera con el segundo y así sucesivamente, hasta acabar con una relación de correspondencias entre todos y cada uno de ellos:

<i>El Héroe</i>	<i>Atheneo de grandesa</i>
V. Gusto relevante	I. Treballar per excel·lent aspirant a universal
I. Que el héroe platique incomprehensibilidades de caudal	II. Ostentarse ala coneixensa neganse à la comprenhenciò
II. Cifrar la voluntad	III. Sacramentar affectes
XIII. Del despejo	IV. Que lo despejo anime las rellevants prendas
XVII. Toda prenda sin afectación	V. Abominar la affectaciò aspirant à la verdadera excellencia

⁸ Como ya han indicado algunos críticos, el principio estructural de toda la obra graciana es el número cinco. Recordamos que son veinticinco los reales de *El Discreto*, cincuenta los discursos de *Arte de Ingenio*, cincuenta también las meditaciones de *El comulgatorio* y tres cientos los aforismos de *El Oráculo manual* (Blanco, 2001:13).

⁹ El hombre del XVII tenía cierta aversión por el término ‘capítulo’. Romaguera y Gracián con sus ‘eminencias’ y ‘primores’ respectivamente se sumaron a un elenco de autores que optaban por diversas alternativas a este término. Por citar sólo algunos ejemplos recordaremos los ‘alivios’ de Suárez Figueroa, los ‘descansos’ de Vicente Espinel, los ‘trancos’ de Vélez de Guevara o las ‘diatribas’ de Pellicer de Salas y Tovar (Pfand, 1933: 261).

VII. Excelencia de primero	VI. Aspirar à la grandesa de primer
IV. Corazón de rey	VII. Persuadir ab exteriors evidencias la grandesa del Cor
IX. Del quilate rey	VIII. Dirigir la inclinaciò, al Sublime realce de la Capacitat
VI. Eminencia en lo mejor	IX. Satisfese sols de maravellas
X. Que el héroe ha de tener tanteada su fortuna al empeñarse	X. Antes de empeñarse tentear la fortuna
III. La mayor prenda de un héroe	XI. Obtenir Sinderesis, y agudesa ab jgual excellencia
VIII. Que el héroe prefiera los empeños plausibles	XII. Esmerarse tant en lo plausible, com en lo arduo dels empleos
XII. Gracia de las gentes	XIII. Conseguir ab bisarria, la gracia universal
XI. Que el héroe sepa dejarse, ganado con la fortuna	XIV. Vencerse à si, retirant-se, guañant à la fortuna

Aparte del evidente calco el tema y de estructura, reconocido por Romaguera desde el inicio de su obra, también despuntan en las páginas del *Atheneo* numerosos vocablos y expresiones al más puro estilo graciano. Destacan casos como los del término “sindéresis”, ampliamente usado por Gracián, que se documenta en raras ocasiones en la prosa catalana de los siglos XVI y XVII; o bien el latinismo “non plus ultra” que Gracián utiliza en evidente referencia a Fernando el Católico.

Pero el escritor catalán, embriagado por la obra de Gracián, no se contenta con el préstamo de vocablos sino que en varias ocasiones transcribe literalmente párrafos enteros del aragonés, incrustando en su prosa pasajes de evidente regusto graciano. Un claro ejemplo lo encontramos en un fragmento de la primera eminencia de Romaguera, a propósito de la aspiración que debe tener el hombre máximo a ser universal: “Multiplicadas medianias no bastan à realsar vna grandesa, i afiança vna eminencia sola molts obsequis ab sos merits” (p. 5). Esta sección de texto es una traducción literal de un fragmento del sexto primor de *El Héroe*: “Muchas medianías no bastan a agregar una grandeza, y sobra sola una eminencia a asegurar superioridad” (Gracián, 2003: 99).

Una nueva muestra del profundo seguimiento de la prosa graciana que hacía Romaguera lo encontramos en la eminencia V del catalán, dedicada a ocultar la afectación: “La mayor delicadesa de vn Art, es desmentirlo, primor ab que la Pintura falaga de encubrir perfils” (p. 41). Esta vez la pluma del catalán fluye con los ojos fijados en el primor XVII de Gracián: “Consiste el mayor primor de un arte en desmentirlo, y el mayor artificio, en encubrirle con otro mayor” (p. 144).

Otro caso digno de mención lo encontramos en la octava eminencia de Romaguera, donde se describe la amplia variedad de inclinaciones de los hombres. En esta ocasión se inspira indudablemente en el noveno primor de Gracián:

Infinita la varietat de inclinacions, es deliciòs mapa de la hermosa Naturalesa, que en rostros, veus, condicions, y temperament. [...] Tants son los gustos, com los empleos, al mes indecent, y infame li sobran apacionats, y lo imposible à la humana providencia, es facil a la inclinaciò (Romaguera, 1980: 72).

Grande es la variedad de inclinaciones, prodigio deleitable de la Naturaleza; tanta como en rostros, voces y temperamentos. Son tan muchos los gustos como los empleos. A los más viles y aun infames no les faltan apasionados. Y lo que no pudiera recabar la poderosa providencia del más pòlfico rey facilita la inclinación (Gracián, 2003: 110).

También podemos encontrar paralelismos evidentes entre la duodécima eminencia del catalán con el octavo primor del aragonés, ambos dedicados a la elección de los empleos plausibles:

Lo excellent de vn primorès assumpto, pochs lo reparan, pero consumats, estos esculpeixan en la eternitat son sentir [...] Difineix profunda crisis, empleo plausible, lo ques executa a vista, y a gust de tots, ab lo nort sempre de la reputaciò (1980: 110-12).

Lo arduo, lo primoroso de un superior asunto pocos lo perciben, pero eminentes, y así lo acreditan raros [...] Empleo plausible llamo aquel que se ejecuta a vista de todos y a gusto de todos, con el fundamento siempre de la reputación (2003: 106).

Estos ejemplos de la literalidad de Romaguera se repiten constantemente a lo largo su obra¹⁰, por lo que es indudable su fuerte dependencia de la obra primeriza de

¹⁰ Añadimos a continuación algunos de los muchos ejemplos que proliferan en las páginas del *Atheneo*: “Alcanzar eminencia en todo no es del menor de los imposibles; no por flojedad de la ambición, sí de la diligencia y aun de la vida” (pp. 98-99) – “Alcansar eminencia en tot, es impossible, en moltes profecions, raro, en alguna bastant pera la grandesa” (p. 3); “Arguye eminencia de caudal penetrar toda voluntad ajena, y concluye superioridad saber celar la propia” (p. 76) – “Mes lloable es celar los afectes propis, que descubrir los agenos” (p. 21); “El despejo realza las mismas prendas” (p. 127) – “Que lo despejo anime las rellevants prendas” (p. 26); “Álzanse los primeros con el mayorazgo de la fama” (p. 101) – “Vindica en la primogenitura de la fama” (p.47); “Es la estimación preciosísima, y de discretos el regatearla; toda escasez en moneda de aplauso es hidalga, y, al contrario, desperdicios de estima merecen castigo de desprecio” (p. 93) – “Ser avar en la estimaciò, es ser discret en lo valor, ser prodich en los aplausos, es ser despreciat en lo credit, ò es adulaciò, ò ignorancia, injuria que reverbera en la exageraciò” (p. 80); “El que la experimentó madre, logre el regalo, empéñese con bizarría, que como amante se deja lisonjear de la

Gracián. Llegados a este punto, se podría pensar que la originalidad del catalán reside en los emblemas que acompañan cada eminencia. Este género, que como es bien sabido se extendió a raíz de la publicación en 1531 del *Emblematum libellus* d'Andrea Alciato, arraigó fuertemente en la península aunque fue poco cultivado por los autores catalanes del barroco. Pere Serafí i Francesc Fontanella lo practicaron en algunas ocasiones, aunque de manera bastante específica¹¹. Josep Romaguera será considerado el primer autor de un libro de emblemas en lengua catalana, pero lo que se desconoce hasta el momento es la influencia que Diego de Saavedra Fajardo ejerció sobre el catalán¹².

Este otro gran prosista del barroco español, que destacó también por su misión diplomática durante la fase final de la Guerra de los Treinta Años, es el otro puntal de referencia indiscutible para Josep Romaguera. Su aportación al género emblemático se publicó por primera vez en Múnich (1640) bajo el título de *Idea de un príncipe político cristiano representado en cien empresas*, y volverá a la imprenta en Milán tan solo dos años más, edición en la que incorporó cambios notables¹³. Partiendo de la teoría de la razón de Estado, Saavedra compuso una obra emblemática con una finalidad didáctica: la instrucción política de toda juventud de clase noble y del príncipe en particular. Siguiendo el tópico clásico del *prodesse et delectare*, los emblemas concentraban en una imagen el mensaje que querían transmitir, de manera que se recibía doblemente, a través de la lectura y de modo visual. Así lo decía el mismo Saavedra en el prólogo de *Idea de un príncipe*:

Propongo a Vuestra Alteza la idea de un Príncipe político cristiano, representada con el buril y con la pluma, para que por los ojos y por los oídos – instrumentos del saber – quede más informado el ánimo de V.A. en la sciencia del reinar y sirvan las figuras de memoria artificiosa (Saavedra Fajardo, 1999:169).

confianza” (p. 114) – “Qui la experimenta cariñosa, ostentes ab bisarria, empenes à sos favor, fent finesa de la confiança; que ab ternuras de enamorada, agraeix los perills, y se lisongea dels atreviments” (p. 91); “Prosperidad muy aprisa, atropellándose unas a otras las felicidades, siempre fue sospechosa [...] Felicidad envejecida ya pasa a caduquez, y desdicha en los extremos cerca está de mejoría” (p. 121) – “Ditxa atropellada, acostuma ser suspitosa [...] Felicitat envellida esta cerca de caduca” (p. 139).

¹¹ Pere Serafí hizo sus *Vint emblemes sobre diverses coses*, donde se percibe una notable influencia francesa y Francesc Fontanella elaboró unos emblemas en motivo de la canonización de santo Tomás de Villanueva en 1658.

¹² Vale la pena señalar que Romaguera no sigue el orden del emblema clásico, en el que aparecía primero la figura, seguido del mote y del texto explicativo, sino que empieza por éste último y deja el gravado en un segundo lugar para cerrar el desarrollo de cada eminencia con una composición poética del propio autor.

¹³ Para un estudio más exhaustivo de las diferencias entre ambas ediciones véase Saavedra Fajardo (1999: 64-76), García López (1998; 2008) y López Poza (2001).

Una rápida hojeada sobre las obras de los dos autores nos permite afirmar que son varios los emblemas de Romaguera que se inspiran en los de Saavedra. Para citar sólo algunos ejemplos, no se puede obviar la similitud entre las figuras de la empresa LXXVIII¹⁴ con la eminencia XII.



En ambos casos aparece el dibujo de una sirena, que para Saavedra representa la bella apariencia con la que los consejeros reales se presentan ante el príncipe, llegando a seducirle fácilmente con la musicalidad de sus palabras. El príncipe debe ser prudente y saber que a menudo, bajo esa falsa apariencia se pueden ocultar perversas intenciones, igual que bajo el agua la belleza de la sirena queda ahogada por la monstruosidad y malignidad de sus propósitos. Romaguera asocia también esta imagen de belleza con el poder y el engaño, que a menudo desemboca en la tiranía.

Otro caso lo podemos encontrar en la empresa XLVI de Saavedra y la eminencia V de Romaguera, donde se apela al engaño de los sentidos.

¹⁴ Coloco a la izquierda los emblemas de Saavedra, tomados de la edición de *Idea de un príncipe político-cristiano* publicada en Amberes en casa de los impresores Jerónimo y Juan Baptista Verdussen (1659). Las imágenes de la derecha corresponden a la edición facsímil del *Atheneo de Grandesa* de 1980.



Saavedra mediante la imagen de un remo en el agua hace una clara referencia al efecto de la refracción, de manera que entronca directamente con la filosofía escéptica¹⁵, mientras que Romaguera, por su parte, toma el tópico mitológico de Narciso reflejado en una fuente. Será precisamente de este pasaje de la narración de las *Metamorfosis* de Ovidio, de donde tomará el lema de su emblema “Fallit Imago”¹⁶.

Otras veces Romaguera aprovechará el simbolismo de una *pictura* de los emblemas saavedrianos para redactar parte del cuerpo de una eminencia. Citamos, por ejemplo, la figura de la empresa III de Saavedra que tiene por lema “Robur et dectus”. En ella se pretende contraponer la belleza y la delicadeza de la rosa con la dureza y la fortaleza del coral. Con los ojos puestos en esta figura, Romaguera escribirá: “La Sinderesis, y la Agudesa, pareixan, com la substancia, y lo accident, com lo encarnat del coral, y de la rosa, en aquell estimable per lo constant, y permanent, en esta per la delicat, y lisonger” (p. 101).



Pero la similitud entre ambas obras va más allá de la tradición que empezó con Alciato y del marcado parecido de algunos dibujos¹⁷. Seducido por la prosa del

¹⁵ “A la vista se ofrece torcido y quebrado el remo debajo de las aguas, cuya refracción causa este efecto. Así nos engaña muchas veces la opinión de las cosas. Por esto la academia de los filósofos escépticos lo dudaba todo, sin resolverse a afirmar por cierta alguna cosa” (Saavedra, 1999: 545).

¹⁶ “Iste ego sum! Sensi; nec me mea fallit imago: / uror amore mei, flammam moueoque feroque.” (Ovidio, III, 463-64).

¹⁷ Para las similitudes entre las *picturae* de Saavedra y Romaguera, véase García López (2003: 317)

murciano, de indudable estilo lacónico, Romaguera se inspira repetidamente en pasajes de Saavedra Fajardo, como había hecho con Gracián, por lo que no resulta difícil encontrar en su obra fragmentos de marcado gusto saavedriano. En la primera eminencia de Romaguera ya encontramos un caso digno de mención. A propósito de la astucia que debe tener todo hombre que sustente el poder, se remite a la figura del león que duerme con los ojos abiertos, un motivo antiguo que pasará a la tradición emblemática. Escribe el catalán:

Exemplar estucia es en lo coronat Hircano, dormir ab los vlls vberts; pero no villano instinch de engañar, sino superior bisarria de encubrir la anegeniò de sos sentits, y si se equivoca lo qui solicita sa ruina, pensant que vetlla, quant dorm, es son engany segas preuenciò a sa seguretat, esmalt augusto de sa corona, y timbre heroich desta eminencia. (Romaguera, 1980: 22).

Este pasaje no parece alejarse mucho de lo que Saavedra escribió en la empresa XLV:

Astucia y disimulación es en el león el dormir con los ojos abiertos, pero no intención de engañar, sino de disimular la enajenación de sus sentidos. Y, si se engañare quien le armaba asechanzas pensando hallarle dormido, y creyere que está despierto, suyo será el engaño, no del león, ni indigna esta prevención de su corazón magnánimo (Saavedra, 1999: 451).

Al hablar del equilibrio que debe haber entre el ingenio y la prudencia, también encontramos similitudes entre un párrafo de la eminencia XI de Romaguera y un fragmento de la empresa XXVIII de Saavedra:

Regateja la prudencia, fins en perjudici de las virtuts; puix sens ella, passen à vicis. [...] Arbitre la naturalesa destas dos prenas, à influcso, ò ha oposició dels planetas, es en repartirlas prodiga, y escasa, paradocsa pareix, y es esperiencia. A molts dona gran ingeni, y à pochis sinderesis (p.101).

Es la prudencia regla y medida de las virtudes; sin ella pasan a ser vicios. [...] Virtud es propia de los príncipes, y la que más hace excelente al hombre, y así la reparte escasamente la Naturaleza. A muchos dio grandes ingenios, a pocos gran prudencia (pp. 412-13).

Aún otro ejemplo que pone de manifiesto el seguimiento que Romaguera hacía de la prosa del murciano, lo encontramos apenas a pocos párrafos de la anterior. Esta vez, Romaguera reproduce parte de la empresa L de Saavedra, utilizando también la metáfora del andamio para hacer reflexión sobre el temor y la inseguridad:

Qui mes prest se despeña de las altas bastidas, es que mes las tem; perque la reflexio del perill turba la vista, lo reparar en la altura devaneix, y sols lo baixar de tan aéreas machinas assegura del estrago (pp. 135-136).

Porque el que más presto cae de los andamios altos, es quien más los teme. La reflexión del peligro turba la cabeza, y el reparar en altura desvanece, y por desvanecidos se perdieron todos los validos: el que no hizo caso della, pasó seguro (p. 604).

Muestras son estos pasajes de la influencia que ejercieron escritores de la talla de Gracián y Saavedra en Josep Romaguera¹⁸. También se ha apuntado a una posible influencia de las ilustraciones de la exitosa obra emblemática del jesuita catalán Francisco Garau, obra que sin duda debía conocer Romaguera (Rubió i Balaguer, 1985: II, 183), pero los recientes estudios sobre la producción literaria del catalán indican que las ediciones anteriores a la publicación del *Atheneo* aparecieron sin gravados¹⁹.

En general, Cataluña fue un buen centro receptor de las obras de Saavedra y de Gracián. A finales del siglo XVII, las obras de estos autores se habían difundido ampliamente por el territorio español y por parte de Europa y gozaron de una presencia notable en Cataluña. Sólo hace falta recordar la fortuna editorial de alguna de las obras de Gracián: las dos ediciones barcelonesas de *El Discreto*, impresas en 1647 (Gracián, 1997: 137) o las varias reimpressiones en Barcelona de sus *Obras completas*²⁰. La repercusión que tuvo Saavedra Fajardo no fue menor, y muestra de ello la encontramos en la decoración pictórica del castillo de Castelldefels, que a finales de siglo XVIII fue

¹⁸ Ponemos aquí algunas muestras más de la literalidad con que Romaguera seguía los párrafos de las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo: “Treguas a de fer la naturalesa, entre estos dos estremes, quant generosa, beneficia vna centuria ab un heroe, y à la transacciò, resta per lo propietari declarada la excellencia” (p. 102) – “Un siglo levanta en una provincia grandes varones, cultiva las artes y ilustra las armas; y otro lo borra y confunde todo, sin dejar señales de virtud o valor que acrediten las memorias pasadas” (p. 934); “Acostuma lo animo à pasar com lo paper, y se llegeix en la cara, lo que esta impres en lo cor” (p. 19) – “Suele el ánimo pasarse, como el papel. Y se lee por encima lo que está escrito dentro dél” (p. 729); “Los fragils en sas pacions, alcançan immunitat en lo asilo de aquest document, que desmentir deffectes, per euitar la censura, o desuaneixer lo escandol, no es hypocresia, sino recato natural, y respecte à la virtud” (p. 21) – “Cuando en el príncipe fuesen los vicios flaqueza, y no afectación, bien es que los encubra, no por dar mal ejemplo, y porque el celallos así no es hipocresía ni malicia para engañar, sino recato natural y respeto a la virtud” (p. 336-37); “Perdria lo asser la forsa, y la corda la violencia, si lo arch estigues sempre armat, que fins los camps reposan vn any, pera fructificar mes” (p. 3) – “Perdiera el acero su temple y la cuerda su fuerza si siempre el arco estuviese armado. [...] Aun los campos han de menester descansar para rendir después mayores frutos” (pp. 812-13); “No assegura dels lances forzosos la flaqueza, augmenta mes que disminueix la turbaciò lo perill; pero la constancia de vn pit intrepido ol vens, ol fa famòs” (pp. 59-60) – “La flaqueza no libra de los lances forzosos, ni se desminuye con la turbación el peligro. La constancia, o le vence, o le hace famoso” (p. 455).

¹⁹ Me refiero a *El sabio instruido de la naturaleza en cuarenta máximas políticas y morales* que aparece por primera vez y sin ilustraciones en Barcelona 1675, reeditándose en el mismo formato en Madrid 1677, 1679. La segunda parte de la obra titulada *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza y segunda parte de las máximas...* será impresa sin grabados en 1680 y en 1681, mismo año de la aparición del *Atheneo*. La primera edición ilustrada que apareció juntó ambas obras y se publicó en Valencia 1690. Véase el extraordinario estudio documental de Bernat Vistarini (2000; 2002).

²⁰ En el siglo XVII se imprimieron dos veces. La primera en 1667 en la imprenta de los barceloneses J. Surià y Antonio Lacavallería y la segunda dos años después, en 1669 en la imprenta de Antonio Lacavallería. En 1700 hubo una nueva reimpression de las obras en casa del impresor Juan Jolis. Véase Palau (1953: VI, 334).

redecorado con numerosos emblemas procedentes de las *Empresas* saavedrianas (Galí y Benlliure, 2005).

Pero los dos autores en que claramente se inspira Romaguera comparten además un estilo literario particular, cuyas máximas son la *brevitas* y la agudeza conceptual. Me refiero, claro está, al laconismo. Este estilo difundido en Europa a partir de 1609, fecha de la publicación *De laconismo syntagma* de Erycius Puteanus, suponía un cambio respecto a los modelos ciceronianos renacentistas. No tardó mucho en penetrar en la corte madrileña a través de la traducción quevediana de *Il Romulo*, biografía política escrita de mano del marqués Virgilio Malvezzi y llegó hasta su máxima plenitud con la prosa de Gracián y Saavedra²¹.

Pero lo que más sorprende es que, a menudo, la prosa de Romaguera se aleja bastante del laconismo. Este estilo sólo trasluce cuando se reproducen los párrafos y las ideas de los escritores castellanos citados, es decir, cuando Romaguera transcribe pasajes de Saavedra y de Gracián. El resto del texto se aleja de las máximas que preconizaba este estilo. El artificio formal, la gran abundancia de mitología afectada o el preciosismo retórico son recursos que se multiplican en las páginas de *El Atheneo*. Estamos, pues, ante una obra en la que se combina de manera bastante pedestre la *brevitas* laconiana con una prosa grandilocuente plegada de metáforas, que a menudo parece que tiende al retoricismo vano, un estilo que algunos han relacionado con el culteranismo gongorino.

Romaguera escribió bajo la insistente premisa de enaltecer la lengua catalana para convertirla en un medio de vehiculación apto y legítimo para la prosa culta, y por eso llenó su pluma de las exquisiteces más retóricas. Recordemos que en el prólogo de su obra remarca “no per ser vulgar la llengua, à de ser vulgar lo estil” (1980: prólogo), una frase que insiste en el hecho de desligar la lengua literaria de la lengua oral, de utilizar una lengua culta, ostentosa y repleta de retoricismos. Una voluntad que choca constantemente con el modelo de agudeza lacónica al que indudablemente Romaguera no dejaba de recurrir.

Sin dejar de citar su voluntad apologética de la lengua, los manuales de historia de la literatura catalana han encontrado en Romaguera el blanco perfecto para las críticas a su recargado culteranismo retórico. Se ha dicho que dio más importancia a la

²¹ Véanse los artículos dedicados a la introducción y recepción de la prosa lacónica en España de García López (2001; 2003).

vestimenta de la obra literaria que a la sustancia que tenía que informarla (Rubió i Balaguer, 1985: II, 177), otros definen *El Atheneo* como “un llibre tan curiós com dolent” y la prosa del catalán como “tant torturada i fosca que és veritablement una tortura per al lector” (Ruiz Calonja, 1954: 390) para acabar colocando a Romaguera en la cima más alta del mal gusto conceptista (Rubió i Balaguer, 1985: II, 175).

Pero la obra de Romaguera no se queda solamente con el estilo aparatoso y en la grandilocuencia extrema de sus vocablos, sino que como hemos visto incrusta pasajes de prosa lacónica, pasajes de Saavedra y de Gracián que rozan la literalidad. Romaguera mezcla en el *Atheneo* dos grandes estilos que habían coexistido, como nos los define Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*: “Redundante el uno y conciso el otro, según su esencia; asiático y lacónico, según la autoridad. Yerro sería condenar cualquiera porque cada uno tiene su perfección y su ocasión” (Gracián, 1969: 235-36).

La prosa del catalán es una repetición automatizada de un modelo literario que había alcanzado su punto álgido casi medio siglo atrás. Arraigado en el pasado, intenta perpetuar este estilo hasta la saciedad. Y es que a finales del siglo XVII y durante el siglo XVIII, bastantes autores escribieron con la mirada fija en estos dos grandes estilos que habían dominado el panorama literario, modelos para toda una época de producción literaria. Lo mismo le sucedió al salamantino Diego de Torres Villarro que se quedó absorto por el estilo de Quevedo, convirtiéndose en “una provincia de Quevedo, más alegre y menos intensa que su trágica patria”, para acabar ganándose la etiqueta de “escritor enquevedizado” con que lo describió Borges²².

Desde el punto de vista estilístico, Romaguera quiere convertir al *Atheneo* en una especie de elixir para la revitalización de una lengua maltratada y sin unos referentes literarios claros, mezclando el retoricismo con la *brevitas*, el laconismo y el culteranismo. Pero Romaguera no pudo ser más que un epígono de los grandes escritores castellanos a quien sin duda admiraba, y a quien intentó seguir de cerca pero sin éxito. En palabras del padre Gracián, a quien intentó seguir “como Ícaro a Dédalo” (1969: 251).

²² Jorge Luis Borges dedica unas líneas de sus *Inquisiciones* a la figura de Torres Villarroel, haciendo un recorrido por su biografía y por los rasgos más distintivos de su prosa (Borges, 2001: 9-16).

BIBLIOGRAFÍA

- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1950): *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC.
- BERNAT VISTARINI, Antonio (2000): “La emblemática de los jesuitas en España: Los libros de Lorenzo Ortiz y Francisco Garau”, en *Emblemata Aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro*, Madrid, pp.54-68.
- _____ (2002): “Emblema in fabula: *El sabio instruido de la naturaleza*, de Francisco Garau”, en *Los Días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Barcelona, pp.83-91.
- BLANCO, Emilio (2001): “Un héroe sin máscara (y un autor con ella)”, en *Ínsula*, 655-656, pp. 12-13.
- BORGES, Jorge Luis (2001): *Inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- CAMPA, Pedro (1990): *Emblemata Hispanica*, Londres, Duke University Press.
- EGIDO, Aurora y MARÍN, María Carmen, coords. (2001): *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico” y Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón.
- FELIU, Francesc (2002): “Una lliçó d’història de la llengua literaria. El pròleg a l’Atheneo de Grandesa de Josep Romaguera”, en *Estudi General*, 22, pp. 445-463.
- FERRARI, Ángel (1945): *Fernando el Católico en Baltasar Gracián*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GALÍ, David y BENLLIURE, Francesc (2005): “La decoració pictòrica de la sala d’Esgrima i la sala de Confiança del castell”, en *Castell de Castelldefels. Arqueologia, historia, art*, pp. 441-471.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge (1998): “Quevedo y Saavedra: dos contornos del seiscientos”, en *La Perinola*, 2, pp. 237-260.
- _____ (2001): “El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano”, en *Quaderns d’Italià*, 6, pp. 155-169.
- _____ (2003): “Itinerario del héroe barroco: de Virgilio Malvezzi a Josep Romaguera”, en *Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca*, 9, pp. 305-319.

- _____ (2008): “La Biblia en la prosa culta del siglo XVII”, en *La Biblia en la literatura española*, v. II, Madrid, Editorial Trotta, pp. 265-288.
- GRACIÁN, Baltasar (1969): *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia.
- _____ (1997): *El Discreto*, ed. A. Egido, Madrid, Alianza Editorial.
- _____ (2003): *El Héroe. Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. A. Bernat Vistarini y A. Madroñal, Madrid, Castalia.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1966): *Estilo barroco y personalidad creadora*, Salamanca, Ediciones Anaya.
- LÓPEZ POZA, Sagrario (2001): “La erudición en las Empresas políticas”, en *Actas del V Congreso de la Asociación Interanacional Siglo de Oro*, Münster, pp. 813-825.
- OVÍDIO (2008): *Metamorfosis*, Madrid, Gredos.
- PALAU, Antonio (1953): *Manual del librero hispanoamericano*, VI, Barcelona, Librería Palau.
- PFAND, Ludwig (1933): *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.
- ROMAGUERA, Josep (1980): *Atheneo de grandesa sobre eminencias cultas, catalana facundia, ab emblemata illustrada*, Barcelona, Lletra Menuda.
- ROSSICH, Albert (1997): “És vàlid avui el concepte de decadència de la cultura catalana a l'època moderna? Es pot identificar decadència amb castellanització?”, en *Manuscrits*, 15, pp. 127-134.
- RUBIÓ I BALAGUER, Jordi (1985): *Història de la literatura catalana*, v. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- RUIZ CALONJA, Joan (1954): *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Teide.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (1999): *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra.

**LITERATURAS IMAGINADAS: REPRESENTACIONES DEL *BOOM*
LITERARIO HISPANOAMERICANO EN EL “SUPLEMENTO LITERÁRIO”
DEL *DIÁRIO DE LISBOA* (AÑOS 60 - AÑOS 70)**

Margarida Borges
Universidade Nova de Lisboa

Palabras clave: Mediación, Representaciones, Condición poscolonial, Literatura hispanoamericana, Identidad latinoamericana.

Este artículo proviene de un trabajo de investigación dedicado al tema de las representaciones en la prensa literaria portuguesa en torno del *boom* literario hispanoamericano entre los años 60 y los años 80. Aunque todavía las fuentes elegidas en ése trabajo se concentren en otros títulos, aquí será analizado solamente el “Suplemento Literário” del *Diário de Lisboa*, cuya crítica literaria y cultural fue largamente significativa. En cuanto a los límites cronológicos aquí comprendidos, dentro del eje años 60 y años 80, que delimitan el período de interpretación, mayor valoración e incorporación continuada de la literatura hispanoamericana en el panorama cultural portugués, analizase solamente el final de los años 60 y los años 70, concediéndose un enfoque particular a las representaciones formuladas por el “Suplemento Literário” del *Diário de Lisboa* durante el periodo de emergencia del fenómeno en Portugal. La propensión del periódico a denominar el *boom* hispanoamericano con categorías literarias como “realismo mágico” y “realismo fantástico” y, simultáneamente, con una identidad cultural y supranacional latinoamericana constituye el material central de este artículo. Relativo al marco teórico que fundamenta la investigación, son articulados tres hilos argumentativos: por una parte, la perspectiva de Pierre Bourdieu (1992), que valora la importancia de las instancias de mediación en el proceso de circulación y consumo de la producción cultural, es decir, el proceso de constitución del sentido público de la obra literaria; por otra parte, la argumentación de Aijaz Ahmad (2000) que sostiene que las literaturas del Sur han sido canonizadas en una única categoría, “Third World Literature”, y que esta canonización se reproduce frecuentemente en la recepción crítica de aquellas literaturas;

finalmente, la argumentación de Benedict Anderson referente a los estudios de los nacionalismos y a la creación de comunidades imaginadas (1991).

Comprender las representaciones supranacionales del *boom* literario hispanoamericano en Portugal durante los años 60 y los años 70 implica considerar las primeras marcas de un contexto teórico poscolonial en el que se inscribe la mediación crítica europea. Es en este contexto que son valorados los desvíos creativos hispanoamericanos en relación a la norma europea y se recurre a premisas nacionales que, por una parte, definen diferencias y diversidades dentro de una lógica de identificación nacional, por otra parte, denotan la persistencia de categorías coloniales en el marco poscolonial. Esta dimensión poscolonial de la mediación europea en torno de la literatura hispanoamericana abarca, además, la lógica establecida por las redes de distribución mundial de la producción cultural de los años 70. El sistema de inclusión, circulación y categorización de la literatura hispanoamericana fue consumado a la luz de las lógicas culturales que estructuraban el desarrollo global de un sistema mundial de distribución; es decir, antes que una novela hispanoamericana llegara a la India, por ejemplo, ya hubiera sido traducida, publicada, analizada y clasificada en Europa. El alcance de la producción literaria hispanoamericana con el *boom* literario y la hegemonía cultural del Occidente son, por lo tanto, dos hechos que resultan de un mismo proceso.

La legitimación y clasificación del *boom* literario hispanoamericano por la crítica en Europa, tal como en Portugal, sigue la idea de “Third World Literature”, idea definidora de un sur geopolítico al que se refiere Ahmad (2000). Parafraseando al autor, la tendencia de la crítica para homogeneizar el campo de producción, reduciendo ese mismo campo a una identidad tercermundista, se afirma en continuidad con las reivindicaciones de las autonomías culturales que, después de las independencias, llevaron a los escritores de India, África y América Latina a defender la formación de historias literarias nacionales fundadas en tradiciones locales. Sin embargo, si es verdad que la estrategia de creación de identidades nacionales (en el caso de América Latina, supranacionales) puede haber sido importante en la transición para la modernidad y en la resistencia a las nuevas formas de colonización emergentes durante el periodo de la Guerra Fría, también es cierto que la valoración de la unidad nacional potenció estereotipos culturales e inclusiones canónicas diferenciadas en el marco de un circuito mundial.

Así, podemos observar como la citada originalidad literaria hispanoamericana de un realismo mágico o de un real maravilloso fue, en realidad, encuadrada y desarrollada en el marco de su edición en Europa. Esta edición, por un lado, llevó a la internacionalización y canonización de la producción literaria hispanoamericana; por otro lado, estimuló una inclusión diferencial marcadamente latinoamericanista en el universo de la literatura mundial, tendiendo a resumir todo el potencial literario hispanoamericano en categorías como realismo mágico y creando la ilusión de que el nacionalismo poscolonial del proyecto de algunos escritores e intelectuales es una condición necesaria de producción de todos los escritores y literaturas no-europeos. Las prácticas culturales son, todavía, procesos en construcción y transformación, volviendo desajustadas las conformaciones identitarias nacionales.

Concentrémonos en la mediación del “Suplemento Literário” del *Diário de Lisboa* referente al *boom* literario hispanoamericano de los años 60 y 70, subrayando antes que su redacción contaba a estas alturas con la presencia de críticos literarios especializados, algunos próximos a los medios literarios de la América Latina. A finales de los años 60 la crítica establece, frecuentemente, articulaciones entre una conciencia política de los problemas latinoamericanos y una identidad cultural y literaria latinoamericana. Las formulaciones críticas alrededor de los universos literarios de Miguel Ángel Asturias y de Julio Cortázar, a esta altura los más reseñados – Asturias debido al Premio Nobel de 1967 y Cortázar debido a la traducción en Portugal de *Blow-up* y *otras historias* – son tributarias de una diferenciación del lugar de los discursos literarios hispanoamericanos a partir del espacio de la alteridad. Miguel Ángel Asturias es considerado un escritor próximo de un “passado mitológico” y de las “grandes crisis humanas” que vistió “a camisa do povo”, y a quien son consagradas “essas literaturas novas que florescem impetuosamente na América Latina e, sobretudo, as correntes literárias que mais intensamente traduzem e reflectem as realidades vivas dos povos que habitam esse sub-continente” (*DL*, 26/10/1967). Lo más significativo de los artículos que, entre 1967 y 1968, fueron dedicados a Miguel Ángel Asturias es, por un lado, la función social de sus libros, en que la “atmosfera desesperada dos pobres e dos descendentes de antigos indígenas que com eles se mesclaram” es circunscrita a una idea de América Latina; por otro lado, se señala el potencial reflexivo del realismo mágico del escritor en relación a una realidad específicamente latinoamericana; por último, son enfatizados los detalles de la descripción física del escritor, su “perfil pesado de índio, o rosto de bronze a recordar a máscara dos Mayas” y la referencia a sus

vivencias marcadamente políticas entre “exílios e cárceres, [em] que conheceu a miséria e é agora ‘senhor embaixador’, um prémio Nobel e um escritor de projecção mundial irreversível” (DL, 26/10/67). La idea de una identidad cultural, y de especificidades literarias hispanoamericanas, es predominante, siendo que la diferenciación cultural de América Latina relativamente a Europa es intuida por el propio escritor en una de las entrevistas analizadas. A partir de una distinción estética entre las novelísticas de los dos lados del Atlántico, es el propio Asturias quien somete la novelística hispanoamericana al “contacto com as tradições e com a alma dos povos” y limita la europea a “valores materialistas” (DL, 26/10/67).

Respecto a los universos literarios de Julio Cortázar, las recensiones del *Diário de Lisboa* referentes a finales de los años 60 destacan los “contornos irrealis e fantásticos da realidade” (DL, 13/10/68). La atención en torno del exilio político del escritor también es recurrente: “Estudou e fez-se gente na Argentina e conheceu a dor de não se rebaixar perante o vencedor do momento” (DL, 28/10/68). Para la crítica, la producción literaria de Cortázar ocupa un lugar central en la vanguardia realista junto con Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Guillermo Cabrera Infante y Juan Rulfo, inscribiéndose en un quehacer literario hispanoamericano.

Posteriormente, durante la década de 70, las lecturas referentes a la emergencia y a paulatina consagración de la literatura hispanoamericana continúan basándose sobre todo en la diferenciación y especificación de una originalidad latinoamericana y de sus discursos culturales. Destacan tres tipos de construcciones de la prensa literaria portuguesa alrededor de la literatura hispanoamericana llegada con el fenómeno del *boom*. En primero lugar, se trata de una literatura que, encuadrada en procesos de afirmación de sentidos culturales propios, recupera mitos, creencias populares y formas locales de las civilizaciones premodernas, siendo la apropiación del pasado considerada un ejercicio de poder ostensivo sobre la memoria futura. En segundo lugar, y a la par de la afirmación de una conciencia latinoamericana, las condiciones históricas y políticas de América Latina, desde el pasado colonial a nuevas y actuales formas de colonialismo, las dictaduras militares y la interferencia del imperialismo norteamericano en la región inspiran las obras literarias y motivan poéticas militantes de matiz ideológico y universos de plenitud y imaginación singulares, que garantizan la especificidad y la vitalidad apreciada por los mercados literarios internacionales. Por último, y teniendo en cuenta los éxitos editoriales en Europa, el hecho de tratarse de un fenómeno de moda no

desprestigiada, ya que resalta el vigor de una especie de nueva aventura literaria que reanima los horizontes literarios en el Occidente.

Las diferencias que la crítica establece entre la literatura hispanoamericana – aventurera, vigorosa, combinatoria de una premodernidad y de prácticas de liberación del capitalismo contemporáneo – y la literatura europea marcan, irremediamente, la tendencia a las representaciones identitarias supranacionales.

Los discursos alrededor de una “gesta literária, de uma pulverização do indivíduo a espaços desolados e de uma denúncia de primitivismos essenciais do homem sul-americano na sua condição marginal na vida contemporânea” (DL, 16/04/70) son dedicados a Vargas Llosa y al “admirável mural” (DL, 16/04/70) de la tragedia peruana que se considera retratada en su obra. El compromiso del escritor hispanoamericano con los destinos de América Latina compone los discursos de introducción a la obra de Vargas Llosa en *Diário de Lisboa*. Junto a Vargas Llosa, Gabriel García Márquez es el escritor más predominante en las recensiones de la prensa literaria durante la década de 70, ambos presentados como testigos “culminantes do actual ressurgimento da prosa e da ficção” (DL, 11/06/1970) hispanoamericana. Con *Cien años de soledad*, la capacidad de creación de una novela total y de retorno “ao sonho, ao fantástico e à problemática da condição humana” es presentada como posibilidad de amparo a la “crise da ficção europeia contemporânea” (DL, 11/06/1970).

La representación preferencial de *Cien Años de Soledad* en *Diário de Lisboa* subraya el “autêntico universo literário onde o real e o imaginário, o verosímil e o fantástico, o racional e o absurdo se mesclam” (DL, 11/06/1970). Para la crítica, la representación de una cultura específicamente latinoamericana tiene en la novela de García Márquez un ejemplo de excelencia. El “absurdo” real y no especulativo de América Latina, en que conviven tiempos medievales y tiempos modernos, existe en reciprocidad con *Cien años de soledad*, “espelho da própria vida”, espejo de la historia de América Latina, de “modelos humanos que não evoluem” (DL, 11/06/1970), y sólo la novela total hispanoamericana está capacitada a expresarlo. Con el escritor hispanoamericano Gabriel García Márquez parece afirmarse un nuevo género literario, una especie de nueva posibilidad de ficción total que expresa un largo tiempo, bien como la más profunda soledad y condición humanas.

A finales de la década de 70, y extendiéndose la crítica de final de los años 60, las consideraciones en torno de la producción literaria de Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez denotan la tendencia a representar una identidad literaria

latinoamericana, o un quehacer literario hispanoamericano, a dos niveles. Por un lado, está la forma total de la novela con que ambos los escritores animaron el panorama literario europeo, novela total que es lugar preferencial adoptado por la crítica para la identificación de un quehacer literario hispanoamericano – la posibilidad de la ficción total, que devuelve a la literatura la poética mágica y fantástica de la problemática de la condición humana, es atribuida a los escritores hispanoamericanos, destinados a su realización. Por otro lado, está la localización de las producciones literarias en referentes histórico-culturales específicos de América Latina: en la producción literaria de Vargas Llosa, se retrata el paisaje desolado de Perú y se propone, o interpreta, la extensión de ese paisaje al horizonte latinoamericano, con referencia a un sentido de integración cultural del escritor en los universos reales e irreales de América Latina; en la producción literaria de García Márquez, los significados metafóricos son sublimados en procesos de reinención de América Latina, con la recuperación de los orígenes y con la proyección de nuevos sentidos culturales específicamente latinoamericanos. Sólo una conciencia cultural latinoamericana, “produto de fusões implacáveis do radicalismo revolucionário moderno e do neolítico moral e tribal autóctone” (*DL*, 11/06/1970), aliada a la vitalidad de un quehacer literario hispanoamericano, es capaz de traducir la realidad irreal, absurda y caótica de América Latina.

Tal como ya fue considerado, la tendencia de la crítica para valorar discursos de afirmación cultural latinoamericana, esto es, para distinguir una unidad cultural latinoamericana, converge con formulaciones ideológicas poscoloniales asociadas a las teorías tercermundistas. Aunque las independencias de los países de América Latina se remonten al siglo XIX y a principios del siglo XX, la situación de dependencia se prolongó, y reforzó los discursos de identidad, tal como la alegada originalidad de especificidades culturales. La construcción de discursos latinoamericanistas se aproxima a los discursos mitificadores de América Latina, superando crisis – indigenismos y regionalismos – en virtud de una integración cultural. La crítica literaria europea, procurando autorizar sus representaciones alrededor de las literaturas latinoamericanas, se alimenta justamente de las reivindicaciones por parte de los escritores hispanoamericanos en defensa de una especificidad cultural que funcione en oposición a la experiencia de modernidad de la Europa. Con diferencias de varias órdenes, el mismo proceso puede, además, ser observado en otros fenómenos literarios, como será el caso de las llamadas literaturas africanas.

Durante los años 60 y 70, y luego en los años 80, la generalidad de la crítica literaria de la prensa periódica portuguesa tiende a relacionar, implícita e idealmente, una unidad cultural latinoamericana con una dimensión política de los escritores del *boom*. Aunque las reseñas críticas referentes al primer periodo de análisis, entre mediados de la década de 60 y finales de la década de 70, aclaren ya esa articulación, las referentes a la década de 80 son largamente más significativas del interés de la crítica por la semántica del compromiso social y político de los escritores relativamente a América Latina. En ese movimiento, que desdobra el interés literario en interés político, la categoría de escritores hispanoamericanos se entera de la historia conturbada de un subcontinente y, simultáneamente, enfoca el lugar de revoluciones recientes o de dictaduras autoritarias. Las representaciones de la prensa portuguesa alrededor del campo literario hispanoamericano tienden a participar, crear e imaginar una idea de América Latina en que todos los sentidos parecen ser políticos, no occidentales y potencialmente tercermundistas. Para las instancias de mediación implicadas en el proceso de recepción de la literatura hispanoamericana durante los años 60, 70 y luego 80, más concretamente en títulos de la prensa literaria portuguesa como el “Suplemento Literário” del *Diário de Lisboa*, el *boom* literario hispanoamericano promueve un imaginario literario alternativo, cuyo alcance tiende a descifrar en alegadas originalidades de realismos mágicos y de surrealismos fantásticos, bien como en identificaciones culturales forjadas en procesos políticos de emancipación nacional. La heterogeneidad que marca la producción literaria en América Latina es conducida, y reducida, a una identidad literaria hispanoamericana, siendo que esta identificación literaria de una unidad latinoamericana sucede a través de la reconducción de las novelas a un conjunto de estereotipos alrededor del fantástico y del mágico, pero también se consubstancia en motivos y alusiones a una identidad política latinoamericana que se implicará en la vida y obra de los escritores. En el contexto político de los años 60, donde la experiencia revolucionaria cubana y la experiencia de guerrillas en América Latina son objeto de elogio y admiración por parte de varios intelectuales en Europa, esta aserción de una política específicamente latinoamericana se caracteriza por la exaltación de atributos revolucionarios anti-imperialistas. Este proceso, que debe también ser entendido a la luz de la emergencia de movimientos anti-coloniales en el cuadro del segundo posguerra, principalmente en África y en Asia, acaba no raramente por traducirse en presupuesto de la idea de un atributo revolucionario específicamente tercermundista, lo cual se contrapone (pero de modo

complementario) a la idea de una Europa y de un espacio occidental cuya identidad sería específicamente imperialista y capitalista. Esta dualidad es muchas veces alimentada por los propios escritores, como se puede observar en las palabras de Miguel Ángel Asturias en la citada entrevista al *Diário de Lisboa*, donde el escritor establece una distinción clara entre una novelística hispanoamericana y una novelística europea.

Así, la homogeneización europea, en ese caso portuguesa, de las literaturas producidas en contexto hispanoamericano se articula con una tendencia a la identificación de una esencia revolucionaria latinoamericana. Desde el punto de vista del análisis literario, esta convergencia es quizá mejor señalada por la relevancia atribuida a la alegoría en las obras literarias hispanoamericanas. Véase el caso de las obras *Cien años de soledad* y *La guerra del fin del mundo* que tienden a ser interpretadas como construcciones alegóricas que ajustan geografías ficticias a referencias geográficas de América Latina. Las formulaciones críticas que totalizan esas construcciones en formas particulares de regionalismo literario son defendidas por Aijaz Ahmad en los siguientes términos:

To say that allegory is the main form of writing in the Third World, and to declare that nationalism is the organizing narrative principle of this allegory is to bestow upon Third World nationalism the quasi-religious function of a metaphysic, of the same kind that Christianity held for medieval Europe. (Ahmad, 2000: 290).

Sin embargo, es importante tener en cuenta que este proceso, que sublima el lugar alegórico en la expresión de una realidad latinoamericana, revela tanto cuanto oculta. Si la idea de América Latina difundida en el *boom* literario consigue introducir novedad en el panorama cultural dominante, ella remite igualmente a la invisibilidad el dinamismo de una serie de cambios, influencias, antagonismos y reciprocidades que atraviesan continentes. Siguiendo el sociólogo argentino Nestor García Canclini,

Nem o “paradigma” da imitação, nem o da originalidade, nem a “teoria” que atribui tudo à dependência, nem a que preguiçosamente nos quer explicar pelo “real maravilhoso” ou pelo surrealismo latino-americano, conseguem dar conta de nossas culturas híbridas. (García Canclini 2003: 24).

Homogeneización literaria y esencialismo político convergen entonces en la representación y creación de una identidad cultural latinoamericana en un proceso que, no exclusivo al caso latinoamericano, podrá comprenderse mejor en comparación con otros casos de representación y creación de identidades culturales, como la literatura rusa en los años 20, o el lugar específico de la literatura brasileña en el contexto

portugués, o también la afirmación de un imaginario literario africano en las últimas décadas del siglo XX. Se trata aquí de procesos de creación de identidades culturales cuyo alcance general podrá comprenderse mejor si se analiza la recepción de autores de un *posboom*, como Isabel Allende o Luis Sepúlveda, o la recepción de autores que se transformaron en figuras de culto, como Juan Rulfo.

En cualquier de los casos, está claro que la historia de la crítica periódica portuguesa en torno de la literatura hispanoamericana de los años 60 a los años 70, y luego en los años 80, semejante a lo que sucedió en otros países europeos, fue marcada por la emergencia de la producción literaria hispanoamericana, oriunda de alegados márgenes geopolíticos de una era poscolonial y imaginada como expresión original de una modernidad específicamente latinoamericana.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMAD, Aijaz (2000): *In Theory. Classes, Nations, Literatures*, London, Verso.
- ANDERSEN, Benedict (1991): *Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism*, London, Verso.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1967): *Lendas da Guatemala*, trad. Pedro da Silveira, Lisboa, D.Quixote.
- _____ (1968): *O Senhor Presidente*, trad. Pedro Lopes de Azevedo, Lisboa, D.Quixote.
- BOURDIEU, Pierre (1992): “O Mercado de Bens Simbólicos”, en *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, pp.99-181.
- CORTÁZAR, Julio (1968): *Blow-up e outras histórias*, trad. Maria Manuela Fernandes Ferreira, Lisboa, Europa-América.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor (2003): *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*, São Paulo, Edusp.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1979): *Cem Anos de Solidão*, trad. Eliane Zagury, Mem Martins, Europa-América.
- VARGAS LLOSA, Mario (1984): *A Guerra do Fim do Mundo*, trad. Maria Vitória Navas, Lisboa, Bertrand.

FUENTES

Diário de Lisboa, “Suplemento Literário”, 26/10/1967, 13/10/1968, 28/10/1968,
16/4/1970, 11/06/1970.

**A VIAGEM DO ELEFANTE, DE JOSÉ SARAMAGO, Y EL ARPA Y LA
SOMBRA, DE ALEJO CARPENTIER: DIÁLOGOS, VIAJES, “REAL
MARAVILLOSO” Y “REAL SOBRENATURAL”**

Isabel Araújo Branco
Universidade Nova de Lisboa

Palabras clave: Literatura comparada, Literatura hispanoamericana, Literatura portuguesa, Carpentier, Saramago.

*Não sou eu quem joga com as palavras,
são elas que jogam comigo.*
José Saramago

Jangada de Pedra, de José Saramago, narra la historia del desplazamiento de la Península Ibérica hacia el medio del océano Atlántico, aislándose de Europa y acercándose a África y a América. Es un universo ibérico unificado que inicia un viaje hasta su localización más natural y cómoda.

Escribía Saramago en 1988, en su artículo “O (meu) iberismo” (Saramago, 1988), que la Península Ibérica tiene en América Latina “não o mero espelho onde poderia rever alguns dos seus traços, mas o rosto plural e próprio para cuja formação os povos ibéricos levaram quanto então possuíam de espiritualmente bom e mau, e que é, esse rosto, [...] a mais superior justificação do seu lugar no mundo”. Cuatro años después, en 1992, en otro artículo de prensa, “A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina”, el autor afirma que Portugal y España tienen una relación profunda con América Latina y África por la historia, lengua y cultura, añadiendo que sólo es posible comprender nuestros países en su relación con los pueblos de la otra orilla del Atlántico. “Viremos a descobrir reduzida a nossa própria vitalidade cultural se persistirmos em procurar ou aceitar soluções e vias que, por equivocadamente as entendermos excludoras doutras, nos levem a que sejamos nós a esquecer-nos deles”(Saramago, 1992), insiste.

Esta proximidad es metaforizada con la reubicación de Iberia en *A Jangada de Pedra*, un acercamiento que es, en gran parte, cultural y literario. En una entrevista (Pedrosa, 1986) a propósito de la publicación de la obra, Saramago lo admite indirectamente: “Ponho a Península a vogar para o seu lugar próprio, que seria no

Atlântico, entre a América do Sul e a África Central. Imagine, portanto, que eu sonharia com uma bacia cultural atlântica.” El propio *incipit* de la novela lo indica. Se trata de una frase del escritor cubano Alejo Carpentier, en castellano, que anticipa el texto de Saramago: “Todo futuro es fabuloso.” Con esta cita, es él mismo quien establece una relación con el autor caribeño, relación que, como veremos, se manifiesta en otros muchos planos. Analicemos las últimas obras de los dos escritores, *El arpa y la sombra* (1978) y *A Viagem do Elefante* (2008), para comprender mejor los diálogos que se establecen entre ambos.

Un punto previo – porque presente en el conjunto de las obras de Carpentier y de Saramago – es la relación de los conceptos de “real maravilloso” y de “real sobrenatural”, el primero propuesto por el autor cubano y el segundo, por el portugués.

Carpentier describe por primera vez lo real maravilloso en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949): “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente y dejaron apellidos aún llevados” (Carpentier, 2004: 12). Para él, lo maravilloso aparece

de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite (Carpentier, 2004: 12).

En “De lo real maravilloso americano” (Carpentier, 1976), Alejo Carpentier profundiza en la cuestión y sostiene que América Latina es heredera de las culturas indígenas, europeas, africanas y criollas. El resultado es un “estilo” propio que se fue afirmando a través de los siglos y que produjo monstruos y milagros:

Puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber cubos de cerveza a su caballo Holofernes; del Mediterráneo caribe, en la misma época, surge un José Martí capaz de escribir uno de los mejores ensayos que, acerca de los pintores impresionistas franceses, hayan aparecido en cualquier idioma. Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta – Rubén Darío – que transforma toda la poesía de expresión castellana. ((Carpentier, 76: 87)

Pasemos a José Saramago. En una entrevista a Beatriz Berrini para su libro *Ler Saramago: O Romance* (editado en 1998), el autor reconoce que su obra se integra en el “grupo” del realismo mágico y propone un concepto alternativo, el “real sobrenatural”, diciendo que el real maravilloso no es exclusivo de América Latina. Está presente en muchas obras europeas, desde los clásicos griegos hasta las suyas propias:

Creio que vai sendo tempo de rever umas quantas ideias feitas sobre o que se tem denominado “realismo mágico” ou “real maravilhoso” na ficção latino-americana contemporânea. Não para lhos negar, evidentemente, mas para distinguir neles o que haja de inovação autêntica e o que é aproveitamento e reelaboração de temas e visões provenientes doutras regiões literárias. [...] não faltam nas literaturas europeias exemplos de escritores que sendo considerados, com maior ou menor propriedade do termo, realistas, também percorreram em algum momento da sua vida os caminhos do maravilhoso. [...] O maravilhoso é coisa velha: realistas, e maravilhosos também, são a *Ilíada* e a *Odisseia*. No que a mim respeita [...], recordo um brevíssimo conto – “A morte de Julião” – publicado no longes de 1948, onde já o maravilhoso dilui um acto de suicídio consumado. Atrevo-me mesmo a pensar que essa dimensão do olhar literário nunca esteve inteiramente ausente do meu trabalho. [...] *Levantado do Chão* não poderia ter sido escrito sem o pressentimento do “real sobrenatural” (este rótulo, que acabo de inventar, serve tão bem como qualquer outro) e *História do Cerco de Lisboa*, com os seus distintos níveis sedimentares de leitura e as suas transmigrações de factos históricos, não é entendível de um ponto de vista estreitamente realista. E que direi das crónicas reunidas em *Deste Mundo e do Outro* e *A Bagagem do Viajante*? Não é que eu queira ser “maravilhoso” à força, para aproveitar a maré, simplesmente me parece que a literatura não pode respirar fora dessa quarta dimensão que é a imaginação fértil. Para ser ainda mais claro: custa-me tanto a compreender, para dar só este exemplo, um surrealista que não seja realista, como um realista que não seja surrealista... Ecletismo topa-a-tudo? Nada disso. Apenas uma visão circular do mundo (Berrini, 1999: 242-243).

Su “real sobrenatural” es, por lo tanto, un equivalente al real maravilloso de Carpentier, con raíces en la literatura europea, pero también en las literaturas hispanoamericanas, ya que Saramago nunca olvida los lazos entre la Península Ibérica y América Latina.

En este concepto no existe un conflicto entre realidad y extraordinario, sino una convergencia; no hay contradicción, sino complementariedad. Es como una tela que une elementos que parecen opuestos, pero que se integran. No hay fronteras de hecho, sino una fluidez entre dos dimensiones distintas del mismo universo. Por eso se comprende la siguiente afirmación de Saramago, de 1989: “Sou mais realista do que todos os romancistas que há. Mesmo que eu ponha nos meus livros coisas fantásticas” (Gusmão, 1989). Años antes, en 1984, había dicho:

Podemos sempre distinguir o real e o imaginário. Mas o que gostaria é de ter criado um estado de fusão entre eles de modo a que a passagem de um para o outro não fosse sensível para o leitor, ou o fosse tarde de mais – quando já não pode dar pela transição e se acha já num lado ou no outro, vindo de um ou outro lado, e sem se aperceber como é que entrou (Vale, 1984: p 3).

La dimensión de lo real maravilloso o real sobrenatural – porque, en su esencia, no son diferentes – está presente en la dos obras que pretendemos analizar: *El arpa y la sombra* y *A Viagem do Elefante*. En la primera, se expresa en “la total contextualización de lo insólito como estado natural de la realidad en el universo americano” (Padura Fuentes, 2002: 418), “una visión donde lo maravilloso – lo insólito cotidiano – integra

de forma activa la realidad y depende de las características únicas de esa misma realidad”. En la segunda, se repiten los episodios en los que lo inexplicable solamente se justifica con la manifestación de esa otra faz de la realidad: la hoguera que comenta las conversaciones a su alrededor; el control de su fuerza por el elefante Salomão para no herir el cura; la bruma que envuelve el grupo que acompaña el animal en la floresta portuguesa y los hombres que aparecen y desaparecen sin explicación; la despedida del paquidermo y los cargadores, personalizada y cariñosa, con la trompa acariciando a los hombres y sintiéndose éstos muy conmovidos.

Un de los aspectos que las dos novelas comparten es la visión política del mundo de los narradores, que confiere un tono profundamente irónico a la Historia y a la narrativa sobre las “grandes hazañas” ibéricas del período de la expansión marítima, desenmascarándolas y poniendo de manifiesto sus verdades nada heroicas.

La visión irónica de las cortes europeas se evidencia desde las primeras líneas de *A Viagem do Elefante*, cuando se narra cómo surgió en Portugal la idea de regalar el elefante Salomão al archiduque Maximiliano de Austria. Nos ofrece primero un retrato de los reyes portugueses D. João III y D. Catarina como seres banales (las charlas de los dos “à hora de ir para a cama” (Saramago, 2008: 13)) para construir luego una narrativa irónica del surgimiento de la idea del regalo. Como que inspirada por una entidad no humana, persiste, sin embargo, la duda de si tienen origen divino o diabólico. Y aquí encontramos precisamente otro guiño irónico. A Catarina le viene la idea mientras “bisbilhava uma oração” (2008: 15), después de sentir la garganta ardiendo, como resultado, seguramente, de la acción del diablo, por inicialmente haber sugerido la oferta de una custodia, regalo que, concluyen los reyes, sería mal interpretado por la Iglesia. Cuando se da cuenta, la reina se apresura a pensar en la confesión que hará a la mañana siguiente, como todos los días. Catarina salva así a su marido de la “espinhosa tarefa de descobrir um presente” (2008: 14), tarea que solamente es difícil para quien de hecho soluciona pocos problemas del reino.

Tenemos, por lo tanto, un retrato mordaz de los reyes portugueses como apertura de la novela y que marcará todo el texto, siempre en un tono indirecto e irónico, que hiere y corroe aún con más fuerza, construyendo un retrato de monarcas beatos, inseguros y poco acostumbrados a solucionar cuestiones verdaderamente importantes. Al mismo tiempo, la localización de la conversación – la alcoba del matrimonio – acentúa la banalidad de los reyes, que, al final, son simples seres humanos que hablan a la hora de dormir, entre gestos cotidianos. Ella se excita con la simple idea del regalo; él

vacila ante la sugerencia de la mujer, su inferior de condición según la jerarquía y el sexo, y a la mañana siguiente es incapaz de formular la carta que remitirá a Maximiliano.

Para esta tarea, D. João recurre al secretario, Pêro de Alcáçova Carneiro. Este permite indirectamente completar el retrato del monarca como un hombre mediocre, porque sus rasgos se distinguen de los del rey: el secretario redacta una misiva perfecta desde el punto de vista retórico y estratégico, demuestra sensatez y responsabilidad, denota precaución e inteligencia, habla a D. João sobre “actos poéticos” y anticipa consecuencias políticas de la oferta del elefante.

Carpentier no es menos duro con la corte de los reyes católicos en *El arpa y la sombra*. El rey es presentado como un incapaz, dominado por su mujer. Ella es inteligente e instruida, pero fácilmente traiciona a su marido con Cristóbal Colón en largas noches de amor:

El aragonés me pareció un memo, blandengue y sin carácter, dominado por su mujer que, durante la audiencia concedida, escuchaba mis palabras con distraída condescendencia, como si estuviese pensando en otra cosa (Carpentier, 2006: 77).

Por su parte, el retrato del almirante es demoledor, de forma directa a través del relato del propio almirante e indirecta, por la referencia a sus actos. Es un hombre muy ambicioso, que recurre a todas las estratagemas para obtener lo que quiere. Ejemplo de ello son las mentiras que mantuvo en las cortes europeas:

[...] los embustes e intrigas con que durante años y años traté de ganarme el favor de los Príncipes de la Tierra, ocultando la verdad verdadera tras de verdades fingidas, dando autoridad a mis decires con citas habilidosamente entresacadas de las Escrituras, sin dejar nunca de esbozar, en lucido remate de párrafo, los proféticos versos de Séneca (2006: 71-72).

Otro recurso para criticar a la sociedad española consiste en dar a conocer la visión que los amerindios presentados a la corte tenían de ésta:

[...] nos tenían por pérfidos, mentirosos, violentos, coléricos, crueles, sucios y malolientes, extrañados de que casi nunca nos bañáramos, ellos que, varias veces al día, refrescaban sus cuerpos en los riachuelos, cañadas y cascadas de sus tierras. Decían que nuestras casas apestaban a grasa rancia; a mierda, nuestras angostas calles; a sobaquina nuestros más lucidos caballeros, y que si nuestras damas se ponían tantas ropas, corpiños, perifollos y faralás, era porque, seguramente, querían ocultar deformidades y llagas que las hacían repulsivas – o bien se avergonzaban de sus tetas, tan gordas que siempre parecían prestas a saltarse fuera del escote (2006: 127).

Esta necesidad de narrar una versión alternativa del período áureo de los países ibéricos revela una nueva perspectiva de la Historia y la conciencia de la colonialidad de América Latina. Como explica Walter Mignolo:

la necesidad de narrar la parte de la historia que no se contaba requiere una transformación en la geografía de la razón y el conocimiento. La “colonialidad”, entonces, consiste en develar la lógica encubierta que impone el control, la dominación y la explotación, una lógica oculta tras el discurso de la salvación, el progreso, la modernización y el bien común (Mignolo, 2007: 32).

Según Mignolo, el propio concepto de América no se separa de la colonialidad, porque:

el continente en su totalidad surgió como tal, en la conciencia europea, como una gran extensión de tierra de la cual había que apropiarse y un pueblo que había que evangelizar y explotar (2007: p. 32)

Solamente partiendo de esa conciencia de la colonialidad puede Carpentier parodiar el personaje canónico de la Historia que es Cristóbal Colón y presentar una nueva perspectiva del “descubrimiento” de América y de la sociedad europea, siempre de forma irónica y corrosiva: sus verdaderas preocupaciones son enriquecer y añadir más oro a las arcas del Estado, de los burgueses y de los nobles.

Pasemos a otro tema recurrente en las dos novelas: el encuentro del desconocido y las reacciones ante el nuevo. En Carpentier, tenemos los viajes por mar de las flotas de Colón, con los europeos al encuentro del desconocido de la otra orilla del Atlántico. En Saramago, acompañamos el viaje de un elefante – animal exótico en Europa y símbolo de las tierras del Oriente – por tierras de Portugal, España, Italia y Austria. Es el desconocido al encuentro de los europeos.

El contexto de la expansión marítima está presente en esta última obra y los hombres que viajan por tierra hacen como que un eco de los que siguen por mar. Son diversas las referencias al océano, a naves, a glorias y a naufragios – e incluso los bosques que atraviesan es un pedazo “de terra portuguesa afogado pela névoa” (2008: 93) –. El campesino que encuentran en el pueblo es un antiguo marinero que huyó de “afogados e aflitos de escorbuto e outras misérias” para “vir morrer em terra” (2008: 59). Quizás el factor que surge después tenga un pasado semejante, porque sus bigotes “lhe pendiam como o lambaz de um barco” (2008: 60). Incluso el boyero se comporta como los marineros de Colón, él temiendo viajar a caballo, ellos con miedo de alejarse demasiado de casa, y todos rezando a Dios por sus vidas.

¿Y cómo se observa al nuevo que es encontrado en los viajes? El Colón de *El arpa y la sombra* observa las tierras y los hombres de América después de años imaginándolos a partir de los relatos de los viajes de los islandeses escuchados al maestro Jacobo. Llega a inventar un nombre para el pueblo que intentará encontrar, los *monicongos*. Cuando contacta de hecho con los amerindios, éstos no despiertan el interés de Colón, ya que aparentan ser primitivos y muy pobres. Pero, cuando el almirante repara en el oro con que algunos de ellos se adornan, empieza a comunicar:

[...] traté de saber de dónde venía ese oro, cómo lo conseguían, dónde yacía, cómo lo extraían, cómo lo labraban [...]. Y palpaba el metal, lo sopesaba, lo mordía, lo probaba, secándole la saliva con un pañuelo para mirarlo al sol, examinarlo en la luz del sol, hacerlo relumbrar en la luz del sol, tirando del oro, poniéndomelo en la palma de la mano, comprobando que era oro, oro cabal, oro verdadero – oro de ley (2006: 102).

Siete hombres son raptados para que indiquen dónde se encuentra el oro:

[...] pasando a la violencia mandé tomar prisioneros a siete de esos hombres que a trallazos metimos en las calas, sin reparar en gritos y lamentos, ni en las protestas de otros a quienes amenacé con mi espada (2006: 103).

La tierra, sí, impresiona a Colón y ese parece ser su descubrimiento, mucho más que los pueblos¹:

Era recia, alta, diversa, sólida, como tallada en profundidad, más rica en verdes-verdes, más extensa, de palmeras más arriba, de arroyos más caudalosos, de altos más altos y hondonadas más hondas, que lo visto hasta ahora (2006: 104).

Esa tierra incomparable, de extremos y de maravilla, es difícil de describir e inverosímil para quien no la conozca. Pero Colón es pragmático y, una vez más, asume las estrategias del embuste en su descripción oficial:

En cuanto al paisaje, no he de romperme la cabeza: digo que las montañitas azules que se divisan a lo lejos son como las de Sicilia, aunque en nada se parecen a las de Sicilia. Digo que la hierba es tan grande como la de Andalucía en abril y mayo, aunque nada se parece, aquí, a nada andaluz (2006: 106).

La imagen del otro no es ajustada después de la visita a los territorios. La mistificación y el engaño prosiguen, ahora de forma consciente por un Colón que no puede mostrar en la corte española hombres desnudos como representantes de tierras

¹ Al contrario, Pêro Vaz de Caminha, que, en su relato de la llegada de la flota de Pedro Álvares Cabral al Brasil en 1500, parece descubrir esencialmente hombres, siendo la tierra simple paisaje. Su *Carta do Achamento do Brasil* se concentra en todos los detalles de los contactos entre europeos y amerindios, sus costumbres, sus objetos y sus reacciones ante los visitantes.

que insiste en decir que son muy ricas. Por ello, los enmascara, creando una falsa imagen pública de los amerindios:

Me aconsejó que les pusiese bragas rojas cosidas con hilillos de oro (“Eso... Eso” – dije), unas camisolas anchas, algo abiertas sobre el pecho, que tenían liso y sin vellos, e que en las cabezas llevaran como unas tiaras, también de hilo de oro (“Eso... Eso – dije –: que brille el oro”), sosteniendo unas plumas vistosas – aunque no fuesen de aves de aquellas islas – que les cayeran graciosamente, como sacadas del colodrillo, sobre las crines negras que mucho les habían crecido durante el viaje [...] (2006: 119).

Los indios siguen sin una existencia real, lo mismo que el territorio:

Todo lo que podía brillar, rebrillar, centellear, encenderse, encandilar, alzarse en alucinada visión de profeta, me venía a la boca como impulsado por una diabólica energía interior (2006: 122).

En su segundo viaje, el almirante crea otra imagen de la gente. Como la recepción a los visitantes no es amistosa, Colón opta por sustituir la idea de indios buenos y pasivos por la de indios caníbales y agresivos, que deben ser objeto de la salvación por el catolicismo. Y, como no es posible adoctrinarlos en su tierra, hay que desplazarlos a España como esclavos. Quinientos hombres son, de hecho, reducidos a la esclavitud.

Los europeos de *A Viagem do Elefante* tienen reacciones diferentes de los marineros de Colón: la curiosidad y el asombro ante el animal indio son constantes, acercándose con temor o simplemente huyendo de aquel ser que no tienen ni idea de qué es:

Com eles dispersaram uns quantos habitantes da aldeia, quase todos homens, que por ali tinham andado, atraídos pela novidade do elefante, do qual, por medo, não conseguiriam aproximar-se a menos de vinte passos (2008: 76).

Esa actitud es, sin duda, más cercana a los indios de *El arpa y la sombra*, unos ansiosos por comunicar, otros, alejándose de las playas con miedo:

[...] hay ruido de voces en las malezas, se apartan las hojas, y nos vemos, de repente, rodeados de gente. [...] A cambio de esas porquerías, nos dieron sus papagayos y algodones, pareciéndonos que eran hombres mansos, inermes, aptos a ser servidores obedientes y humildes [...] (2006: 99-100).

[...] indios que no entregaran su secreto, que ya ocultan sus mujeres cuando nos acercamos a sus pueblos porque nos tienen por gente deshonesto y lujurioso; antes esos desconfiados y atrevidos que ya, de cuando en cuando, nos disparan flechas [...] (2006: 130).

Em todo o caminho não nos cruzámos com ninguém, em minha modesta opinião não é normal, Estás enganado, cruzámo-nos com bastantes pessoas, tanto de uma direcção como da outra, [...] a gente vê o elefante de longe,

como uma abantesma, e volta para trás ou mete por atalhos, se calhar julgam que é algum enviado do diabo [...] (2008: 49).

Encontros, houve-os, mas de passagem, no sentido mais imediato do termo, isto é, as pessoas saíam das suas casas para ver quem vinha e davam com o elefante que a uns os fazia benzerem-se de pasmo e apreensão e a outros, ainda que apreensão também, suscitava o riso, é de crer que por causa da tromba (2008: 109).

En *El arpa y la sombra*, encontramos la referencia a monstruos y animales mitológicos que los marineros creían ser reales:

Conocía el Saura, lagartija que, cuando es vieja y se ciegan sus ojos, entra en el agujero de una pared que mira al Oriente, y al salir el sol mira hacia él, se esfuerza en ver y recobra la vista. También me interesaba la salamandra que, como es sabido, vive en medio de las llamas sin dolor y sin consumirse; el uranoscopus, pez así llamado porque tiene un ojo en la cabeza, con el cual siempre mira al cielo [...] (2006: 55-56).

La lista es todavía más extensa y refleja el imaginario de los siglos XV y XVI. Son los mismos personajes que creen en estas figuras lejanas los que ven al paquidermo pasar ante sus ojos en *A Viagem do Elefante*. El lejano desconocido se acerca y se hace real. ¿Monstruo o animal? ¿Animal verdadero o mitológico, igual al de los relatos? Es difícil hacer una distinción clara y elegir una opción:

[...] salomão, cujos pés, só por si, teriam deixado no solo a marca de umas pegadas enormes, quase circulares, como as dos dinossauros de pés redondos, se alguma vez existiram (2008: 88).

Maximiliano utiliza políticamente al animal, aclamados ambos por las ciudades por donde pasa el cortejo, más aplaudido Salomão que el archiduque, pero confundidos en el júbilo de las multitudes. Además, el elefante:

será um motivo de inspiração para que os artistas e os poetas de cada lugar de passagem se esmerem em pinturas e gravuras, em medalhas comemorativas, em inscrições poéticas como as do conhecido humanista caspar bruschius, destinadas à câmara de linz (2008: 248).

Por extensión, la admiración es transferida al cornaca, pues quien lo ve imagina que “vai ali um ser dotado de poderes extraordinários, quando a realidade é que o pobre indiano treme só de pensar no seu futuro próximo” (2008: 141).

No es fácil describir la nueva realidad. Colón admite que los poetas serían quienes quizás lo lograrían, porque es casi imposible hacer el retrato de un mundo con palabras de otro:

[...] me hallé ante la perplejidad de quien tiene que nombrar cosas totalmente distintas de todas las conocidas – cosas que tienen de tener nombres, pues nada que no tenga nombre puede ser imaginado, mas esos nombres me eran ignorados y no era yo un nuevo Adán, escogido por su Criador, para poner nombres a las cosas. Podía inventar palabras, ciertamente; pero la palabra sola no muestra la cosa, si la cosa no es de antes conocida. [...] Pero aquí, ante el admirable paisaje que contemplaba, sólo la palabra palma tenía un valor de figuración, pues palmas hay en África, palmas – aunque distintas de las de aquí – hay en muchas partes [...]. Un poeta, acaso, usando de símiles y metáforas, hubiese ido más allá, logrando describir lo que no podía yo describir [...] (2006: 104-105).

El narrador de *A Viagem do Elefante* siente la misma dificultad cuando el grupo del archiduque pasa los Alpes:

Diz-se que numa das línguas faladas pelos indígenas da América do Sul, talvez na Amazônia, existem mais de vinte expressões, umas vinte e sete, creio recordar, para designar a cor verde. Comparando com a pobreza do nosso vocabulário quanto a esta matéria, parecerá que devia ser fácil para eles descrever as florestas em que vivem, no meio de todos aqueles verdes minuciosos e diferenciados, apenas separados por subtis e quase inapreensíveis matizes. [...] um monocromatismo qualquer, por exemplo, o aparente branco destas montanhas, também não decide a questão, talvez porque haja mais de vinte matizes de branco que o olho não pode perceber, mas cuja existência pressente. [...] simplesmente, não é possível descrever uma paisagem com palavras. Ou melhor, ser possível, é, mas não vale a pena (2008: 241).

Se trata del problema de la falta de palabras adecuadas:

Realmente, o maior desrespeito à realidade [...] que se poderá cometer quando nos dedicamos ao inútil trabalho de descrever uma paisagem é ter de fazê-lo com palavras que não são nossas, [...] palavras cansadas, exaustas de tanto passarem de mão em mão e deixarem em cada uma parte da sua substância vital (2008: 243).

Los nombres y el ansia de rebautizar todo se relacionan con la dificultad de acoger al desconocido. D. João III quiere saber cómo se llama el cornaca, Subhro, y pregunta qué significa. “Pergunte-lhe, Quero saber em que mãos vai ficar salomão” (2008: 32), pide a su secretario. Para el rey, así el nombre funciona como un reflejo de la identidad del hombre y solamente conociendo la traducción del nombre sabrá si el elefante será bien tratado o no. Si los nombres abrigan la identidad, hay que respetarlos para conocerlos. Sin embargo, los señores europeos están acostumbrados a manifestar su poder en todos los ámbitos y, si encuentran algo que les desagrada o molesta, no dudan en ordenar su cambio. Así pasa con los nombres en lenguas desconocidas, difíciles de pronunciar. ¿No es fácil pronunciar Subhro? Que se cambie por Fritz, ordenará el archiduque. Lo mismo pasa con el elefante, Salomão en Portugal, Solimão en tierras de España. Las identidades del animal y del cornaca no se transforman con el

cambio de sus designaciones, pero la percepción de ellos terminará siendo, seguramente, traicionada.

El europeo, al no respetar al otro, carece de capacidad para conocerlo y ve sólo lo que pretende encontrar en él. El Colón de *El arpa y la sombra* hace lo mismo, bautizando a los indígenas que trae consigo a la península con nombres castellanos. Diegito es uno de ellos, aquél que más tiempo sobrevive y que le transmite la perspectiva de los amerindios sobre la sociedad europea.

Este proceso es común en la época de la expansión y en el encuentro con pueblos desconocidos²: los marineros europeos parecen ver en el otro exclusivamente las características que sus mentalidades y expectativas esperaban encontrar, basados en los relatos y libros de viajes medievales que circulaban en Europa. El desconocido nunca es totalmente desconocido, pues en esa mirada de quién ve reside siempre una construcción anterior, una visión sobre el otro, pero también sobre sí mismo. Como afirma Helder Macedo, estos hombres:

reconheceram o que não conheciam, projectando nas coisas e nos povos que foram encontrando os seus próprios desejos, medos, ideais, fantasmas, superstições – em suma, o seu imaginário. A palavra latina “invenire”, que significa “encontrar” ou “descobrir”, é também a raiz da palavra “inventar” (Macedo, 1991: 161).

Homi Bhabha aborda el tema del estereotipo en cuanto forma ambivalente de conocimiento y poder, que permite al discurso colonial construir “o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro”, mas um “outro” totalmente cognoscível e visível” (Bhabha, 2005: 149). Esta “firmeza” es un rasgo importante del discurso colonial para la construcción ideológica de la alteridad.

Es lo que pasa con el archiduque de Austria. Sólo es posible que se apropie del elefante y del cornaca si los rebautiza. Al llegar a Valladolid, Subhro es informado de que “salomão, daqui em diante, passará a chamar-se solimão” (2008: 150). El nombre depende, pues, de quién lo mira. El cambio del nombre corresponde asimismo a una toma de posesión. Sin embargo, el hombre intenta mantener su nombre original, pues nació “para ser subhro e não fritz” (2008: 154). A pesar de saber que los nuevos nombres nada significan, se resiste al cambio porque viene a “ocupar o lugar de outros que, sim, significavam” (2008: 153).

² Stefan Zweig, en su obra biográfica “Magalhães. O Homem e o seu Feito”, cuenta que el esclavo malayo de Magallanes es llamado de Enrique y que el hombre capturado en la posteriormente bautizada Tierra del Fuego es tratado como Juan Gigante (ZWEIG, 2007).

La verdadera identidad se mantiene. Como dice el cornaca sobre el elefante, “qualquer lugar em que se encontre é índia que, seja o que for que suceda, sempre permanecerá intacta dentro dele” (2008: 164). Esa identidad permanece inaccesible al monarca, porque él no está dispuesto a conocerla. Algún mérito tendrá entonces el anodino rey portugués, que, aunque apunte que se debería haber cambiado Subhro por Joaquim, asocia el verdadero nombre del cornaca a la forma en la que éste tratará a su elefante.

En las novelas, encontramos paralelismos entre dos personajes: el Colón de *El arpa y la sombra* y el comandante de *A Viagem do Elefante*. Ambos lideran su grupo de “argonautas”, descubriendo caminos y cumpliendo una misión encomendada por los reyes, y ambos utilizan técnicas semejantes en su puesto de mando. No se mezclan demasiado con los demás para mantener el respecto jerárquico y mienten en cuanto a las distancias recorridas para incentivar a sus hombres:

[...] desde el domingo 9 de septiembre en que acordé contar cada día menos leguas de las que andábamos porque si el viaje era luengo no se espantase ni desmayase la gente (2008: 89).

Nas três horas e meia que a corrida durou, e apesar de alguns breves descansos, andaram mais de dezassete quilómetros. Este foi o número finalmente apontado pelo comandante do pelotão depois de uma viva troca de palavras com o cornaca subhro, que achava que não tinham sido tantos e que não valia a pena estarem a enganar-se a si mesmos. O comandante achava que sim, que era estimulante para os homens [...] (2008: 51-52).

Además, Colón y el comandante se tienen a sí mismos en muy buena consideración. Sus acciones, en su perspectiva, son impares y merecedoras de reconocimiento:

O comandante sentiu uma onda de orgulho subir-lhes do plexo solar à garganta. Realmente, cada gesto seu, cada passo que dava, cada decisão que tomava, revelavam um estratega de primeiríssima água, merecedor dos mais altos reconhecimentos, uma pronta promoção a coronel, para começar (2008: 62).

[...] Cristóbal, Cristobalillo, tú que te inventaste, durante el viaje, el nombre de *Christo-phoros*, pasador de Cristo, cargador de Cristo, San Cristóbal, metiéndote, de a bragas, en los textos más insignes e inamovibles de la Fe, asignándote una misión de predestinado, de Hombre Único y Necesario – una misión sagrada – [...] (2006: 97).

Los dos ansían los aplausos de sus hechos y proyectan la gloria:

No hallé la India de las especias sino la India de los Caníbales, pero... ¡carajo! encontré nada menos que el Paraíso Terrenal. ¡Sí! ¡Que se sepa, que se oiga, que se difunda la Grata Nueva en todos los ámbitos de la cristiandad! (2006: 139)

[...] e aí se apresentou ao comandante um sério dilema, ou galopar para o acampamento e anunciar a vitória às hostes reunidas, ou acompanhar a junta e receber os aplausos em presença do prémio vivo do seu engenho (2008: 63-64).

Asimismo, los dos grupos de hombres se asemejan en su camino, incluso cuando desean ser los primeros en avistar tierra – tierra en el caso de los marineros, un pueblo donde pedir bueyes prestados en el caso de los acompañantes del elefante:

Y a las dos de la madrugada del viernes, lanzó Rodrigo de Triana su grito de “¡Tierra! ¡Tierra!” que a todos nos sonó a música de Tedeum... [...] En eso me vino Rodrigo de Triana a reclamar el jubón de seda, prometido como premio a quien avistase la tierra. [...] Luego de un silencio, me recordó la renta de diez mil maravedís, acordada por los Reyes, además del jubón (2006: 93).

En el caso de los portugueses, nadie les ha prometido un premio, pero la “hazaña” es deseada por muchos de ellos. Es el cornaca quien primero avista el pueblo y, buscando la pequeña gloria en que consiste el reconocimiento del comandante, lo busca por la noche y acaba por revelar su descubrimiento al soldado que está despierto para asegurar que fue él el primero en ver el pueblo. El soldado piensa que esa gloria puede ser suya y, junto con otros compañeros, planea visitar inmediatamente la localidad. Sin embargo, el propio comandante hace el mismo descubrimiento sólo:

Estávamos nós nisto [...], quando se ouviu o fatal grito, Há aqui uma aldeia. [...] ouvíamo-lo repetir o triunfal anúncio, embora sem pedir alvissaras, como havíamos imaginado, Há aqui uma aldeia. Era o comandante (2008: 55).

“Não sou eu quem joga com as palavras, são elas que jogam comigo” (p. 155), leemos en la novela de José Saramago. Es, de hecho, un profundo juego de palabras, ideas y narrativas lo que encontramos en este dialogo cruzado entre los dos textos, entre los dos autores de las dos orillas del Atlántico. En otra parte de *A Viagem do Elefante*, escribe Saramago:

O passado é um imenso pedregal que muitos gostariam de percorrer como se de uma auto-estrada se tratasse, enquanto outros, pacientemente, vão de pedra em pedra, e as levantam, porque precisam de saber o que há por baixo delas (2008: 35).

Es ese el trabajo que la literatura comparada pretende hacer, el de descubrir los paralelismos y las relaciones literarias – y que nosotros aquí intentamos.

BIBLIOGRAFÍA

- BHABHA, Homi K. (2005): “A questão outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo” en *Deslocalizar a Europa. Antropologia. Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, ed. Manuela Ribeiro Sanches, Lisboa, Livros Cotovia.
- BERRINI, Beatriz (1999): *Ler Saramago: O Romance*, 2.^a ed., Lisboa, Caminho.
- CARPENTIER, Alejo (1976): “De lo real maravilloso americano” en *Tientos y diferencias*, Buenos Aires, Calicanto Editorial.
- (2006): *El arpa y la sombra*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2004): *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza Editorial.
- GUSMÃO, Manuel (1989): “Entrevista com José Saramago” en *Vértice*, 14, mayo de 1989.
- MACEDO, Helder (1991): *Partes de África*, Lisboa, Editorial Presença.
- MIGNOLO, Walter (2007): *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Editorial Gedisa.
- PADURA FUENTES, Leonardo (2002): *Un camino de medio siglo: Alejo Carpentier y la narrativa de lo real maravilloso*, México, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica.
- PEDROSA, Inês (1986): “José Saramago. “A Península Ibérica nunca esteve ligada à Europa” en *Jornal de Letras*, 10 de noviembre de 1986.
- SARAMAGO, José (1992): “A Península Ibérica entre a Europa e a América Latina” en *Vértice*, 47, marzo/abril de 1992.
- (2008): *A Viagem do Elefante*, 4.^a ed, Lisboa, Editorial Caminho.
- (1988): “O (meu) iberismo” en *Jornal de Letras*, 31 de octubre de 1988.
- VALE, Francisco (1984): “José Saramago sobre *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. «Neste livro nada é verdade e nada é mentira»“ en *Jornal de Letras*, 30 de octubre de 1984.
- ZWEIG, Stefan (2007): *Magalhães. O Homem e o seu feitio*, Lisboa, Assírio & Alvim.

**EL ESPACIO DEL SURREALISMO:
PROLEGÓMENOS A UN ESTUDIO DE LA REPRESENTACIÓN ESPACIAL
EN EL SURREALISMO TINTERFENO Y MEXICANO**

Pilar Caballero Alías
University of Manchester

Palabras clave: Surrealismo, Representación del espacio, México, Canarias, Exilio.

Introducción

Al tratar de un tema tan controvertido y polifacético como lo es el Surrealismo, estamos obligados a establecer premisas que esbozen lo que se entiende por este movimiento de vanguardia que promovió la escritura automática y estableció un criterio artístico a favor de unas coordenadas estéticas comunes que reclamaban la libertad más absoluta y fascinación por el subconsciente. El Surrealismo se presentó como una ruptura radical artística, como un movimiento de vanguardia que exaltaba la misma violencia que azotaba al mundo en los años 20 y 30 del siglo XX, se ha convertido en un movimiento de difícil definición. El movimiento artístico surrealista buscaba la perpetuidad en el mundo objetivo y racional del mundo más subjetivo e interior a través de metáforas en las que imágenes contrarias se conjugaban en un sólo campo. Por eso apostaron por la ruptura de la lógica de la sintaxis y asociaciones de lo real con lo maravilloso y por la tan criticada (por su artificialidad y su forzosa aplicación) escritura automática. Es así como se convirtió en un movimiento artístico que sólo una crítica post-estructuralista y post-modernista es capaz de analizar ya que el compendio de obras de arte, de poemas y de collages fotográficos de este movimiento vanguardista rompía deliberadamente la comunicación entre un intérprete-emisor y un intérprete-receptor con la finalidad de buscar respuestas a lo imposible. De esta manera, según Castro Borrego, el Surrealismo que perduró responde a las exigencias del capital artístico sacrificando toda ideología izquierdista y del arte al servicio de la revolución (2006: 83). De hecho, ya fue Guillermo de Torre, en su ya obsoleto pero clásico e indispensable manual de *Historia de las literaturas de vanguardias*, quien auguró el triunfo del

“surrealismo plástico” para referirse a cómo las artes plásticas fueron (y puede que sigan siendo) el mejor lenguaje para expresar el mundo subconsciente.

Este círculo donde la magia y lo irreal cobran la misma importancia que la lógica más irrefutable trascendió sus fronteras francesas para dejarnos un legado artístico con un significado hermético y singular. La asimilación de este movimiento en otros países supuso reinterpretar las coordenadas del espacio; aquí, entonces, nos topamos con dos direcciones: la primera, la de los surrealistas que desde su tierra natal reúnen la materialidad del cuerpo con la naturaleza que le rodea para crear así un espacio propio y la segunda donde la confrontación de la diáspora y su necesidad de reinterpretar un espacio ajeno provoca una lucha de poder entre los artistas nativos y los exiliados. El resultado de esta lucha supone reinventar el espacio bien sea para evadirse bien sea para recordar desde la nostalgia la tierra-madre abandonada forzosamente atrás.

Es por todo esto por lo que en las próximas páginas pretendo establecer unas bases que sirvan de punto de partida para profundizar en el tema de la transferencia de las imágenes del Surrealismo español a México cotejando textos, cuyo tema principal es el espacio y en los que predomina la imagen, de algunos miembros Facción Española Surrealista de Tenerife con algunos surrealistas mexicanos.

1.- Espacios encontrados: el camino del Surrealismo hacia “El Dorado” mexicano

España no fue ajena a todo el movimiento de vanguardias que recorría Europa y pero el debate sobre si hubo Surrealismo en España sigue siendo un debate dicotómico, bipolar, contradictorio y, en el menor de los casos, ausente de rigurosidad, que oscila desde una tendencia crítica que apoya la tesis de la existencia del Surrealismo en la península e ignora por completo la existencia del círculo intelectual canario en la década de los 30 (o bien lo menciona muy por encima) a otra tendiente encabezada por un grupo de críticos que, en defensa de su patrimonio cultural y literario, respalda la afirmación de que el Surrealismo existió, y quizá existió sólo en Tenerife ¹. Además, no

¹ El ejemplo más claro de los estudios rigurosos sobre la lírica y la prosa de la vanguardia insular los encabeza la Universidad de la Laguna. Aquí, encontramos a Miguel P. Corral con su tesis sobre Agustín Espinosa publicada por el Cabildo insular de Gran Canaria. Nilo Palenzuela se ha encargado de estudiar a García Cabrera, Isabel Castells lo ha hecho con Emeterio Gutiérrez Albelo y Sánchez Robayna (junto con C. B. Morris) le han dedicado especial atención a López Torres.

es poca la bibliografía que los críticos de esta última vertiente han puesto a disposición de la crítica internacional sobre el tema del Surrealismo insular y su aportación a la historia de la literatura hispanoamericana. Los llamados miembros de la facción española surrealista de Tenerife fueron grandes olvidados, aunque paradójicamente fueron los máximos exponentes del movimiento surrealista español. Lo cierto es que fueron únicamente ellos los que recibieron a un Bretón enamorado de playas de arena negra que el tinerfeño Oscar Domínguez le había estado narrando desde la nostalgia. Ya desde las conversaciones con Óscar Domínguez, el espacio se va perfilando como un lugar de ensueño, mitificado por la distancia y la voluntad de no resistirse al olvido. Un espacio que renace de la tristeza y que pretende ahondar y buscar la esencia propia de la relación entre el hombre y lo que le rodea (véanse, por ejemplo, sus cuadros *Souvenir de París*, 1932; *Piano*, 1933; o *Le lion du désert*, 1934)².

Pero lo interesante aquí, y es lo que realmente nos concierne en este breve artículo, es que la crítica canaria apuntala hacia la tesis de que el Surrealismo canario estaría a caballo de la emigración de este movimiento hacia México. Esta correlación geográfica es el primer punto de partida para situar nuestro estudio para después establecer una serie de paralelismos análogos que servirán de preámbulo al estudio comparado de dos artistas surrealistas.

1.1.- Correlación geográfica

De camino a México están las islas Canarias y el primer viaje de Bretón fue a Tenerife durante la primavera de 1935 donde se quedó impresionado por la naturaleza del espacio insular; es casi seguro que se llevara con él esa imagen de la isla en su viaje en 1938 a ese México lleno de mitología y “surrealista por excelencia” (Bretón, 1939: p. 31). Bretón escribió sobre Tenerife:

² En la poesía, los miembros de la Facción surrealista, desarrollaron el mejor legado surrealista de la historia de la literatura española. La representación del espacio oscila de las playas de arena dorada del post-romántico *Diario de un sol de verano* de Domingo López Torres en las que los adolescentes calman sus primeros ardores sexuales y descubren la belleza de la vida hasta las habitaciones opresivas donde tuvo lugar el mayor *Crimen* jamás desatado en la historia del Surrealismo canario (y español) del polémico Agustín Espinosa, pasando por la cárcel de *Lo imprevisto* de un ya maduro y comprometido socialista Domingo López Torres, quien mejor entendió el surrealismo combatiente bretoniano en el que el dolor de un espacio maloliente se transforma en belleza surrealista.

Nada más fácil que, regresando a los más profundo del yo, al que sin duda este excesivamente brusco empobrecimiento de la naturaleza me incita, hacerme al respecto la ilusión de recrear el mundo una sola vez. En ninguna parte como en Tenerife hubiese podido tener menos separadas las dos puntas del compás con las que tocaba simultáneamente todo lo que puede ser lejano, todo lo que puede darse. [...]. Lamento haber descubierto tan tarde estas zonas ultrasensibles de la tierra (2008: 83).

Además, el paisaje del Teide y del jardín Botánico de La Orotava le remiten Bretón al mito de maternidad y a la mujer como alegoría de la infancia y del erotismo, mientras que el jardín Botánico se presenta en su obra como la materialización del paisaje onírico de L.W. Carroll en *Alicia en el país de las maravillas* (Bretón: 2008).

Más tarde, otra vez encandilado por la fauna y flora del espacio cuando en 1938 André Breton visitó México, escribió *Minotaure* que México y “su relieve, su clima, su flora, su espíritu rompen con todas las leyes a las cuales nos sujetamos en Europa” (1939: 31). También ilustró su texto “Souvenir du Mexique” en la revista *Minotaure*, Bretón con una fotografía de Manuel Álvarez Bravo datada de 1931 en la que conjunto extravagante de ataúdes en miniatura, de escaleras de madera y de la bocina de un fonógrafo parece servir de altavoz para las almas infantiles.

Si es casualidad o no que el Tenerife extraordinario que Óscar Domínguez le introdujo a Bretón en sus amistosas charlas parisinas esté vinculado a ese México mágico y “surrealista por excelencia” es un enigma que un estudio cultural interdisciplinar puede resolver. Hasta el día de hoy, este pequeño trabajo es un primer acercamiento entre los otros tantos intentos por establecer un puente entre ambos continentes a raíz de los viajes de Bretón en busca de vínculos concretos que expliquen la asimilación y el desarrollo del movimiento tanto en España como en México (en 1989, el Centro Atlántico de Arte Moderno organizaba la exposición *El Surrealismo entre viejo y nuevo mundo*³). No obstante, es necesario mencionar que puede que el lector crea que esta ligazón es azarosa y con voluntad de cimentar puentes culturales nunca antes construidos sin saber de antemano que esta vinculación está basada en la idea mitológica de que en las profundidades del mar todo está interconectado.

Por un lado tenemos la indudable figura de André Bretón, que actuó de conector en la producción de un espacio. Por otro lado tenemos la idealización de éste espacio patente en los textos más puramente surrealistas, así que no es de extrañar que la recepción de estos textos en el otro lado del Atlántico implicara relecturas e

³ De esta exposición nació un catálogo indispensable para conocer brevemente el viaje transnacional del Surrealismo y los diálogos artísticos que se produjeron entre ambos continentes.

interpretaciones. De hecho, Octavio Paz, el mejor representante del Surrealismo en toda América Latina, leyó impresionado la descripción que Bretón hizo de su ascensión al Teide y de su visita al Jardín Botánico de La Orotava⁴. La influencia que supuso en la obra surrealista de Octavio Paz es notoria hasta tal punto que el mismo premio Nobel afirma

[...] leí en por casualidad unas páginas que, después lo supe, forman el capítulo V de *L'amour fou*. En ellas relata su ascensión al pico del Teide, en Tenerife. Este texto [...] me abrió las puertas a la poesía moderna. Fue "un arte de amar", no a la manera trivial del de Ovidio, sino como una iniciación a algo que después la vida y el Oriente me han corroborado: la analogía, o mejor dicho, la identidad entre la persona amada y la naturaleza (1967:58).

Al mirar los puntos en común que tienen ambos lugares, encontramos ciertas similitudes paralelas que nos ayudan a descifrar la razón por la que estos sitios son tan aclamados y admirados por los surrealistas. Aquí nos encontramos con que México y Tenerife tienen una evolución mitológica e histórica más paralela.

1.2.- Paralelismos mitológicos

México está plagado de mitología y las islas Canarias también despliegan el mundo mítico insular desconocido de los guanches (la influencia de estos pueblos precolombinos ya se hace notar en la historia de la literatura con los poemas épicos de Antonio de Viana⁵, influenciado por Cairasco y cuyas obras épicas narran la conquista de la isla de Tenerife.

Los surrealistas no eran ajenos a la cuestión de la colonización y las consecuencias que trajo consigo las colonias y mucho más tarde la implementación de un modelo económico capitalista, de ahí su tormentosa afiliación al comunismo a favor de un arte del proletariado. Tampoco desconocían en absoluto las culturas precolombinas; Belén Castro Morales reitera este interés que los vanguardistas europeos tenían en las artes primitivas e indígenas, lo que pudo ser significativo para los surrealistas en Sudamérica y más concretamente en México que tornaron a lo propio en

4 Como se ha venido trazando levemente, el ser humano y su relación con el espacio de la naturaleza fue un pilar fundamental en la literatura y arte Surrealista. Por ser este un artículo introductorio, no se ahondará en los ejemplos inagotables que se podría enumerar como esa alegoría del amor más depurado hacia la amada a través de un canto a un espacio ensoñador definido como "rincón de fábula eterna" (que no es otro que la isla tinerfeña en el capítulo V de *L'amour fou*).

⁵ *Antigüedades de las Islas Afortunadas* (1604). El Gobierno de Canarias editó un facsímil en 1991, actualmente agotado.

busca de una liberación a través de sus mitos precolombinos “con la aclimatación del Surrealismo se agudizará la controversia en torno a cuestiones tales como compromiso estético/compromiso político, internacionalismo/americanismo, o indigenismo «turístico»/indigenismo «real»” (1993: 129).

1.3.- Paralelismos históricos

Ambas civilizaciones fueron conquistadas de la mano colonizadora de la Corona de Castilla y Aragón⁶. Pero a diferencia de la cultura guanche, México había sido poblado por diferentes civilizaciones, (los mexicas, los toltecas o los mayas entre otros) y habían alcanzado un conocimiento exhaustivo y brillante de la arquitectura, astronomía y de las matemáticas, así como un lenguaje propio y una escritura jeroglífica específica de la cultura maya. El problema reside en la escasez de ruinas guanches en la isla de Tenerife, casi inexistentes, mientras que la grandeza de la civilización maya, ocultada durante siglos por la selva, ha perdurado durante los siglos.

Esta analogía histórica que puede establecerse entre la conquista de México y la de Canarias junto con el mundo mitológico que los nativos veneraban antes de que los conquistadores los arrasaran y abatieran es para Nilo Palenzuela un lugar de encuentro (1996: 31-50) y es el punto recordado y retomado por los surrealistas. Bretón llegará a Tenerife con la misma imagen mítica con la que llegará a México y se marcharán de ambos lugares con más imágenes míticas, y mantendrá una conexión estrecha entre los lugares por los que se expande (1996: 31-50).

Estas dos premisas descritas aquí puede que sean la clave que nos ayude a entender las similitudes en la representación espacial de dos artistas que solo tenían en común el Surrealismo.

⁶ La colonización de las islas empezó en 1402 y poco a poco las islas fueron sucumbiendo al poder de los invasores. Tenerife salió victoriosa de la conquista colonizadora española encabezada por Alonso Fernández de Lugo hasta que cayó en septiembre de 1496 después de que los guanches fueran derrotados en la Segunda Batalla de Acentejo. México fue subyugado a la corona de Castilla y Aragón en 1519 después de que el conquistador Hernán Cortés incursionara el territorio mesoamericano por las costas de la actual Veracruz.

1.4.- Representaciones espaciales paralelas

El espacio, protagonista clave en el desarrollo del Surrealismo, es el lugar donde se materializan los sueños, lo inconsciente y donde se intenta establecer una analogía entre el ser humano y la tierra; más concretamente, el Surrealismo parece querer desarrollar la voluntad de encontrar el “origen” del arte, que se vincula directamente con el espacio pre-colombino. Es por eso que nos resulta de especial interés comparar a dos artistas Surrealistas que aunque no estaban directamente relacionados debido a la distancia sí presentan unos prerrequisitos paralelos que se han ido postulando anteriormente. Nos referimos claramente al pintor tinerfeño Óscar Domínguez⁷ y al fotógrafo mexicano Manuel Álvarez Bravo. La comparación de algunas de sus obras nos ayudará a reafirmar la tesis de que ambos espacios son más afines.

Óscar Domínguez pinta *Cueva de guanches* en 1935 como homenaje al Tenerife pre-colonial en un intento de ensalzar un origen soñado en el que los tonos marrones y oscuros de la tierra contrastan con claras figuras adormecidas y semidesnudos bajo tierra mientras un hombre “pesca” quizá lo que un día la tierra volcánica del Teide se tragó. Esos guanches, despojados de atuendos contemporáneos no parecen si no permanecer en el fondo de una cultura que los ha intentado erradicar de la historia más moderna en aras de la exaltación dadaísta y futurista de la máquina. Sólo en el viaje surrealista, en el que la colectividad y la fusión del inconsciente con el mundo exterior, se podrá encontrar la esencia misma del hombre.

Este pescar, ahondar en la tierra oriunda del artista, buscar los orígenes, también es material de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo, donde los cuerpos semidesnudos aparecen extendidos en la tierra que les sostiene (i.e. *El soñador*, 1931; *La buena fama durmiendo*, 1938; *Sol frío*, 1939. Las fotografías de Álvarez Bravo como *Ruina* (1930) o la aún temprana *El espíritu de la gente* (1927) son dos claros ejemplos de la superación del pictorialismo fotográfico que sirvió para la construcción nacionalista mexicana de principios de siglo y que Manuel Álvarez Bravo conocía a la perfección. Sus ejercicios fotográficos vanguardistas, que apuestan por una

⁷ Hemos de señalar aquí que Oscar Domínguez, a pesar de establecer su residencia en París en 1929, viajaba con una cierta frecuencia a su Tenerife natal, por lo que no puede considerarse como exiliado, más bien sería un emigrante acomodado, aunque su situación económica fue muchas veces precaria debido a su estilo de vida y a la muerte de sus progenitores.

reproducción vanguardista, claman una amalgama entre la tierra árida y desnuda y los elementos más básicos de la vida para captar la esencia de las formas más terrenales. Además, los individuos representados en las fotografías y pinturas de ambos artistas aparecen en un estado de soñolencia promovido y exaltado por la doctrina surrealista francesa.

Hay, sin lugar a dudas, dos grandes diferencias entre ambos artistas, no sólo el océano que les separa (unido por la amistad que ambos tenían con André Bretón). Bravo fue un gran maestro de la fotografía surrealista al igual que Óscar Domínguez lo fue de los lienzos, pero el fotógrafo mexicano fue quien capturó de manera más inusual el México de los años 30 y 40 con su mirada original, distinta, innatamente surrealista. Manuel captaba escenas de una vida social y cultural que mostraban la magia de la cotidianidad y en las que se puede apreciar cómo el cuerpo humano se entremezcla con las formas de la naturaleza y de la tierra, estableciendo una relación análoga entre el cuerpo humano y la base que le sustenta. Por el contrario, Domínguez, que quiso elevar el Surrealismo a su máximo exponente al vivir de forma veleidosa y estrepitosa para poner fin a su vida de la misma trágica forma que la vivió, desarrolló su mirada no de forma crítica ni política (como sí lo hizo el propio Álvarez Bravo y muchos de sus colegas parisinos afiliados al Surrealismo)⁸ sino de forma más personal, más cercana a la introspección de la propia metamorfosis que la acromegalia producía en su cuerpo.

La concepción del espacio de estos dos vanguardistas que desconocían las consecuencias de la contienda española que se predecía son dos ejemplos de cómo el espacio aparece como una necesidad epistemológica, una reflexión externa y una voluntad de combinar el espacio natural con el espacio artístico. Estas dos representaciones espaciales son los ejemplos más claros de un primer Surrealismo en el que se apuesta por el retorno al “arte primero” (o arte primitivo).

⁸ Recuérdese las famosas fotografías de Álvarez Bravo *Obrero en huelga asesinado* (1931) o *Los agachados* (1932) donde se percibe una mirada fotográfica más cercana a lo social y al estilo de los grandes maestros norteamericanos de la fotografía social (y a la vez coetáneos de Álvarez Bravo) Dorothea Lange o Walker Evans para la FSA (Farm Security Administration).

2.- Espacio divergente de la post-colonización artística ¿diálogo cultural o perpetuación de una diáspora hastiada en “El Dorado” inexistente?

Como cualquier leyenda, la de “El Dorado” fue una de las más recurrentes para justificar la conquista de lo ajeno, y quizá, la que más frustración pudo provocar en los siglos XV y XVI. Cinco siglos más tarde, cuando aún el Surrealismo no había iniciado todavía su viaje a la América soñada, México salía de un período histórico que fortaleció su faceta más nacionalista. A pesar de la llegada de muchos exiliados españoles (entre ellos muchos artistas surrealistas) no se puede hablar de un intento de “re-conquistar” culturalmente en la década de los 40 a un México que había experimentado en 1910 una Revolución nacional de dimensiones muy considerables, la realidad es que todo este movimiento estuvo envuelto de leyenda. El Surrealismo, como movimiento artístico internacional se topó con un espacio que buscaba su propia identidad a la vez que recibía masivamente una cantidad ingente de exiliados españoles. La oleada de exiliados que golpeó el país supuso una re-evaluación del concepto del espacio que se consumó en una lucha por el poder de las subculturas emergentes.

No es de extrañar que a diferencia de Europa, en América Latina el Surrealismo fuera divergente y utilizado, por un lado, de forma estética más ceñida al programa de Bretón y, por otro, como reivindicación de un nacionalismo autóctono en contra de las sociedades colonialistas⁹. A grandes rasgos se puede afirmar que el grupo artístico más revolucionario y nacionalista que se alejaba del Surrealismo más estricto y reivindicaba el baldío de la codificación de la realidad, inexistente en México, pues la realidad era para ellos por sí misma mágica. De ahí que las culturas colonialistas intentaran sin éxito penetrar y desestabilizar una realidad ya de por sí surrealista (Rodríguez Prampolini: 1986). Lo que realmente es importante para nuestro estudio es observar como el espacio se reinventa tras un movimiento migratorio traumático.

⁹ Puede que este compendio de creencias y ritos ancestrales que se perpetuaron y mantuvieron en las sociedades post-coloniales fuera un factor clave para comprender la razón por la que en América Latina (y en México más concretamente) los -ismos se entretijieron en una telaraña de formas estéticas de manera que algunos autores, como fue el caso del mexicano Manuel Maples Arce – fundador del estridentismo – fueron capaces de conjugar a la vez una gran cantidad de ellos en una sola obra; al este del océano Atlántico, en Europa, las vanguardias se sucedieron de forma independiente a lo largo del primer cuarto del siglo XX. Además, en el caso de Puerto Rico, aparecieron curiosos y novedosos -ismos como resultado de representaciones artísticas individuales (Perdigón: 1975).

Puesto que estamos hablando de una “tierra prometida” para aquella diáspora europea devastada por las guerras y que parecía inane a renacer de las cenizas, hay que prestar una especial atención al efecto que provocó la llegada de intelectuales perseguidos por regímenes totalitarios en la concepción del espacio y por ende en su representación. En lo que se refiere a México y España más concretamente, la política amistosa de Lázaro Cárdenas frente a los exiliados republicanos españoles que huían de la Guerra Civil y del franquismo¹⁰, y a los que había ayudado financiando el bando republicano durante la guerra, no siempre tuvo una recepción garantizada por México¹¹. El México artístico empezó a debatirse entre la sublevación nacionalista de un arte “realista” liderado por Frida Kahlo (que bien le mereció la inclusión, muy renegada por su parte, en la historia del Surrealismo) y la sumisión a la doctrina surrealista, fiel en todos sus preceptos estéticos, de Leonora Carrington o Remedios Varo (exiliadas en México), entre muchos otros artistas que se amalgaman en este tema tan complejo como lo es el Surrealismo en las Américas y como lo sigue siendo en Europa, su lugar de origen. Así pues, se puede deducir que la condición de colonizado pudo ser vital para un desarrollo simultáneo de la exploración de lo autóctono en busca de la propia identidad; si se absorbió lo foráneo fue en aras de la formación paralela de un modelo cosmopolita nacionalista, de ahí que el espacio sea un elemento clave para retomar lo propio de una cultura colonizada.

Estudios socio-culturales más actuales intentan derribar el mito del forzado pero feliz exiliado en un México receptor del éxodo español en busca de libertad de expresión. Estas teorías son los comienzos que evidencian lo que fue el primer gran desencuentro entre la realidad mexicana y el compendio de artistas españoles exiliados.

Algunos críticos señalan que el exiliado español y la diáspora artística se vieron forzados a formar una subcultura tras desembarcar con sus enseres, su derrota política y el sentimiento trágico del desgarramiento, que se llegó a traducir muchas veces en

¹⁰ En 1939 fueron 27 los barcos que desembarcaron a unos 5 000 exiliados españoles, los primeros barcos fueron el Sinaia, Ipanema y Mexique. Mary S. Vázquez relata la vida de la diáspora española en el buque Sinaia en Vázquez, Mary S. “El discurso de la convivencia. El barco Sinaia y su *Diario exílico*.” *Ojancano: Revista de Literatura española* 32 (October 2007): 55-67. La mayor parte de este exilio forzado se produjo entre 1939 y 1942. Bajo el mandato de Lázaro Cárdenas, en 1940, se les concedió la nacionalidad mexicana. Puede que el número de refugiado españoles en México en el año 1948 rondara casi los 25 000. Los datos los maneja a Asociación de Descendientes del Exilio Español (www.exiliados.org).

¹¹ En 1939 se formó, en México, el Comité Técnico de Ayuda a los Republicanos Españoles y en 1940, la Junta de Ayuda a los Republicanos Españoles. Los exiliados podían contar con ayudas individuales de estas entidades gubernamentales.

amargura. Es una amargura paradójica si aceptamos la tesis que Caudet y Kenny defienden: ambos aseguran que los exiliados españoles en México, fundamentalmente por razones meramente económicas “acabaron «agachupinándose», es decir, acabaron donde estaban los emigrantes económicos de la vieja colonia que en su mayor parte, no deja de ser irónico, habían sido durante la guerra, partidarios de Franco”¹². La repercusión directa que esto tiene en la representación del espacio es evidente. Ya se percibe una clara escisión entre los artistas exiliados españoles que se declaran profesos del Surrealismo más estético y encuentran en México el lugar idóneo para representar su “propio” espacio interior (Remedios Varo) de quienes desarrollan una mirada artística más introspectiva y personal y para quienes el espacio foráneo les resultaba deprimente - Luis Cernuda (*Con las horas contadas* escrito entre 1950-1956 o *Variaciones sobre tema mexicano* en 1952) o Manuel Altolaguirre, por citar algunos de los más conocidos, desarrollaron una poesía más introvertida y basada en la experiencia individual de un trauma colectivo.

No obstante, la diáspora intelectual española en México¹³ quiso intentar aunar su fuerza artística con la de muchos artistas hispano americanos. José Bergamín reunió en una antología, *Laurel (1941)*, la poesía del exilio para que se acercase a la vanguardia y para recopilar el movimiento vanguardista poético hispanoamericano junto con el de los exiliados españoles. A pesar de sus intentos, algunos de los mejores poetas de la historia de la literatura Iberoamericana no quisieron participar en la obra antológica, lo que resultó en una escisión más a añadir que muestra como ese espacio mexicano “surrealista” por excelencia no lo era igual para todos.

Esto sugiere que el mundo artístico en México era más cismático, enconado de lo que parecía en un principio y caracterizado por la vulnerabilidad, como si la España invertibrada y quebrada de la guerra se hubiera trasladado a América y como si el México más nacionalista diera la espalda a esos surrealistas exiliados españoles. De ahí que muchos artistas de la diáspora española se quisieran acercar al Surrealismo y algunos artistas mexicanos rechazaran verse entremezclados con artistas españoles exiliados.

¹² Kenny, M “20th Century Spanish Expatriates in Mexico: an Urban Subculture”, *Antropologican Quarterly* 35 (octubre de 1962 pp. 172-179) citado en Caudet, Francisco “Narrar el exilio” en *Romance Quarterly* vol. 46, num.1 (1999) pp. 5-14.

¹³ Representaban un 25% del total de los exiliados españoles en México.

Otro intento de aunar a artistas se produjo en 1940 cuando se agrupó, bajo una exposición internacional surrealista un gran número de artistas, algunos de ellos europeos, que no siempre respondían a los preceptos surrealistas dictados por Bretón y de la que la crítica hizo ecos negativos al calificar la exposición de ingenua por incluir bajo el pseudónimo de “sobrerrealismo” cuando en realidad se trataba de la propia naturaleza mexicana. Además, la exposición entremezcló pintores mexicanos con europeos y denominó mucho de aquel arte como “arte salvaje” cuando no debía. El intento de buscar un punto en común, valga la pena decirlo, pudo ser lo único positivo de este encuentro pictórico en el que las múltiples técnicas (collages, decalcomanías, rayogramas, etc.) fueron expuestas bajo el mismo título a pesar de no tener nada más en común que el espacio de la exposición.

3.- Conclusiones

Claro que hubo ejemplos de intelectuales que sintieron desde México la necesidad de narrar la contienda que estaba viviendo Europa y España y la tragedia del desarraigo para hacer más llevadero el drama individual y colectivo de permanecer en un espacio foráneo y extranjero y a los que no se les puede abanderar bajo la pancarta del Surrealismo.

El espacio se enfrenta a interpretaciones y re-interpretaciones, pero ante todo es un protagonista que requiere de la experiencia y de la percepción. El espacio obliga a experimentarlo y a re-evaluar su impacto en el desarrollo del arte. ¿Cómo influye en el ser humano? ¿Cuan de importante es el espacio en la obra del artista? ¿Le oprime? ¿Le evade? ¿Le traslada a un mundo onírico? Y desde el exilio, ¿le angustia? ¿Le deleita?

El artista se relaciona con su espacio para desarrollar su obra y dotarla de sentido, para comprender la huella que el hombre implanta en la tierra, el paso del tiempo y sus consecuencias, el entorno que nos moldea y nos hace ser como somos. Ahora bien, cuando este espacio no es el del artista, cuando, a pesar de compartir una lengua, son los matices y la historia los que golpean el proceso de creación, la disrupción, la nostalgia, la tristeza o el sueño se convierten en materia de ensayo, en el telón de fondo que une y desune a los exiliados, que los embarca frente al mismo timón al partir de un espacio perennemente fragmentado y dividido para continuar con una división que va más allá

de las fronteras, que traspasa la concepción del arte y que manipula el entorno. Así, el México del exiliado es un México surrealista porque no existe, porque su espacio está basado en la esperanza de quienes esperaban la oportunidad de la libertad y de quienes buscaban en la columna vertebral de los mitos la verdadera esencia de la autenticidad del hombre. Es un México que no existe porque está basado en la creencia que el Surrealismo está más allá de “la aprobación o reprobación” mientras que en el México real aparece una clara escisión entre quienes se consideran surrealistas y quienes no, entre los que cierran los ojos a la patria abandonada para abrirlos a un espacio ensoñado y los que ven en su propio espacio el material esencial para reclamar su lugar más fehaciente en la historia y en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1989): *El Surrealismo entre el viejo y el nuevo mundo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno.
- AA.VV (1998): *Mexicana: fotografía moderna en México, 1923-1949: IVAM centre Julio González*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- BACIU, Stefan (1974): *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz.
- BRETÓN, André (2002): *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor Libros.
- _____ (2008): *El amor loco*, Madrid, Alianza Editorial.
- _____ (1939): “Souvenir de Mexique”, en *Minotaure*, 12-13.
- CAMINERO, Juventino (1998): *Poesía española del siglo XX*, Kassel, Reichenberg.
- CASTRO BORREGO, Fernando (2006): *Surrealismo Siglo 21*, Tenerife: Gobierno de Canarias, pp. 60-87.
- CASTRO MORALES, Belén (1993): “El surrealismo en América Latina: la revelación de alteridad”, en *La página*, 11 - 12, pp. 125-148
- CÓRDOVA, C. A. (2004): *Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, RM.
- DE TORRE, Guillermo (1965): *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid, Guadarrama.

- GARCÍA, M. (1996): "Encuentros con el fotógrafo: Manuel Álvarez Bravo", *Kalias*, num.151, pp. 122-130.
- PAZ, Octavio (1967): *Corriente alterna*, México: Siglo XXI.
- PALENZUELA, Nilo (1999): *Visiones de Gaceta de Arte*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- _____ (1996): "Entre viejo y nuevo mundo: André Bretón, Benjamín Peret y Gaceta de Arte" *Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, 41, pp. 31-50.
- PERDIGÓ, Luisa. M (1975): "Capítulo II: Estéticas de vanguardia", en *La estética de Octavio Paz*, Madrid, Playor, 1975, pp. 21-47.
- RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida (1986): "El Surrealismo y la fantasía mexicana" en *Los surrealistas en México*, México, Museo Nacional de Arte, 1986, pp. 17-21.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1992): *Canarias: las vanguardias históricas*, Santa Cruz de Tenerife, CAAM/ Viceconsejería de Educación, Cultura y Deportes.
- VARO, Remedios (1997): *Cartas, sueños y otros textos*, México, Era (edición de Isabel Castells).
- VÁSQUEZ, Mary S. (2007): "El discurso de la convivencia. El barco Sinaia y su *Diario exílico*", en *Ojáncano: Revista de Literatura española* 32: 55-67.

EROTISMOS DE LAS DOS ORILLAS: GANADORAS DEL PREMIO LA SONRISA VERTICAL¹

Ana Cabello

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Palabras clave: Premios literarios, Narrativa femenina, Mercado editorial, La Sonrisa Vertical, Literatura erótica.

1.- *La Sonrisa Vertical*: intento de (re)construcción del género erótico en español

Queremos dar aire que respirar, porque el deseo es salud, y, sobre todo, queremos recuperar el culto a la erección, al hedonismo, a las fértiles cosechas que una buena y gozosa literatura puede ofrecernos

Luis García Berlanga, *El País*, 23-3-1979

La historia de la literatura erótica española se construye a base de capítulos aislados donde el erotismo se filtra continuamente en obras clásicas como *La Celestina* o *La Regenta*, pero, sin llegar a determinarlas genéricamente, como sí ocurre en la narrativa francesa o inglesa. El erotismo literario español encuentra su mayor y mejor cauce de expresión en el siglo XX, en los momentos anteriores y posteriores a la Guerra Civil y a la Dictadura Franquista. El primer tercio del siglo pasado conoce la época dorada de la sicalipsis literaria; los editores españoles advierten que las publicaciones de corte erótico-festivo pueden dar grandes beneficios, y no se equivocaron puesto que este tipo de colecciones llegaron a multiplicarse por miles en este período.

Una de las colecciones más emblemáticas de esta época fue la *Biblioteca de López Barbadillo y sus Amigos* (1914-1924), que reunía obras clásicas, burlescas y galantes de corte erótico. Esta empresa fue idea de Joaquín López Barbadillo, redactor y editor de la misma. Su condición de bibliófilo “le llevó a reunir una gran colección de estampas y grabados, y libros raros y curiosos, principalmente de carácter erótico, lo que daría base y motivo para editar la colección” (Blas Vega, 1978: 17). Destaca el

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del Proyecto de Investigación de I+D+i del MEC HUM2007-63608/FILO. Hago constar así mismo mi condición de investigadora en formación del CSIC en el Programa I3P cofinanciado por el Fondo Social Europeo.

esmero y cuidado en la selección de los textos que se publicaron, así como el gusto tipográfico y calidades de que hacía gala. Publicó un total de veinte títulos², algunos de los cuales cosecharon un gran éxito comercial.

Aunque no todas estas publicaciones alcanzaron unas exigencias de calidad mínimas, algunas de ellas sirvieron para abrir las puertas a escritores que de otro modo quizá nunca se hubieran dado a conocer: “No obstante y por este estrecho portillo, se colaron algunos futuros escritores que, de otro modo, no hubieran saltado con el tiempo a la popularidad” (López Ruiz, 2001: 200-201).

Al estallar la Guerra Civil muchas de estas publicaciones eróticas dejan de imprimirse, aunque algunas sobreviven algunos meses; ya desde el año 1938, la censura franquista se impone en la zona nacional, y en 1939 se hace extensible a todo el territorio español, de este modo, todo lo que en las primeras décadas se había conquistado en materia erótica sufre una importante regresión. Este retroceso en materia de libertad de expresión devuelve de nuevo a esta literatura – subversiva y transgresora – a la clandestinidad durante más de tres décadas, aunque en los últimos años del régimen comienza a vislumbrarse el resurgimiento de aquella sicalipsis triunfante de los años de la República. A partir de la democracia algunas editoriales toman el relevo de aquella empresa iniciada por editores como Víctor Ripalda o López Barbadillo, y dan cabida a textos eróticos en colecciones específicas. Cabe destacar la labor de Anagrama, Tusquets o Grijalbo, que han conseguido mantener el género dentro del mercado editorial, y han descubierto nuevos talentos para narrar lo erótico.

Durante la transición política y cultural les llega el turno a los autores prohibidos, entre los que se encuentran los clásicos del erotismo (Sacher-Masoch, Lawrence, Miller o Bataille). Muchos editores españoles detectan la necesidad de cubrir este segmento de mercado demandado por los lectores españoles en estos años, y de ahí surgen diferentes iniciativas editoriales, entre ellas, *La Sonrisa Vertical*, de la cual Fernando García Lara destaca su valor sociológico:

Es un proyecto que merece la pena seguir con interés, afirmaba, ya que se trata de comprobar dos cosas importantes, social y culturalmente: cómo responderá el

² Entre los que destacan *Los diálogos del divino Pedro Aretino*, traducido por J. López Barbadillo; *Anadria o confesión de la señorita Safo*, anónima; *Cancionero de amor y risa*, compilación de poesías eróticas realizada también por J. López Barbadillo; *La academia de las damas* de Nicolás Chornier; *La tercera Celestina (Traquicomedia de Lisandro y Roselia)* de Sancho de Muñón; *Teresa filósofa*, anónima; *La cortesana inglesa (Memorias de Fanny Hill)* de John Cleland, etc.

inconsciente colectivo de un pueblo entero tras la larga etapa de silencio de la dictadura, y cómo será recogida nuestra propia tradición (López Martínez, 2006: 29).

Del mismo modo, otras empresas editoriales (Ediciones Polen, Akal, Martínez Roca, Ediciones B, Robin Book, FAPA Ediciones, Temas de Hoy o Círculo de Lectores) atienden este reclamo con sucesivas colecciones:

Estas empresas han corrido diversa suerte en su afán de ganarse un público estable, o más o menos estable, pero hay que reconocer que entre todas ellas han contribuido a normalizar el espacio editorial del género en un periodo proclive, sin frenos administrativos ni procesos morales como los de antaño. Sus nombres son ya, en sí mismos, aval y promesa de una temática nítidamente acotada: 'Afrodita', 'Sileno', 'El jardín de las delicias', 'Relatos Ardientes', 'El sexo sentido' o 'La fuente de jade'. En algún caso ceden a las inevitables ilustraciones, y es común que las portadas y contraportadas luzcan fotografías de época, dibujos insinuantes o la reproducción de algún lienzo de asunto libidinosos, siempre con un fondo de color y con un espacio de solapa que fija el texto del editor como invariable reclamo, al tiempo que se esfuerza en dignificar una lectura a menudo tan mal vista, si no perseguida y censurada: llama la atención que jamás se frivolicen con el uso de la voz 'pornografía', sino que únicamente utilicen 'erotismo' y 'erótico' (López Martínez, 2006: 30).

La colección que ha tenido una mayor dimensión y que se ha mantenido con gran solidez y afán renovador ha sido *La Sonrisa Vertical*, de la editorial Tusquets (Barcelona). Ya en el año 1970 el cineasta Luis García Berlanga comentó a la editora Beatriz de Moura la posibilidad de crear una colección de literatura erótica aunque, como señala Moura, en ese momento la idea "era tan seductora como descabellada: todos sabemos que los dictadores, con sus prohibiciones, son a fin de cuentas auténticos provocadores de toda suerte de transgresiones, y ésta era entonces sin duda una de ellas" (Ledesma, 2000: 145), y hubo que esperar a que llegaran tiempos más propicios. La colección tuvo que esperar para ver la luz hasta el año 1977, fecha en la que aparece el primer título de la serie, *La ilustre y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (1977) de Camilo José Cela.

El antecedente y referente directo de nuestra colección es la *Biblioteca de López Barbadillo y sus Amigos*, citada anteriormente; ambas comparten su interés por agrupar, bajo cuidadas ediciones, las obras clásicas del género erótico³ junto a creaciones contemporáneas. Salvando, claro está, las diferencias existentes entre la producción erótica de principios y finales del XX, ya que, como señala López Martínez:

Si la oleada de erotismo sicalíptico de aquellas primeras décadas del XX puede interpretarse como una inquietud sociocultural, en connivencia con el espíritu decadente

³ Incluso encontramos un mismo título en una y otra colección, como es el caso de *Fanny Hill* de J. Cleland.

de la época, en cambio “La Sonrisa Vertical” se impuso desde un principio como una bofetada genial a las viejas estructuras heredadas de la censura franquista, por entonces ya casi inoperante, y más adelante se asentó en la normalidad política y en el nuevo orden sin mayores sobresaltos (2006: 27).

Pero la referencia indiscutible la constituye el hecho que anota Blas Vega (1978: 16) sobre la convocatoria – en 1978 – de un primer premio ‘López Barbadillo’ para la mejor novela erótica, organizado por Tusquets. La editorial nos ha confirmado que las dos o tres primeras ediciones del premio *La Sonrisa Vertical* llevaban la siguiente mención en la nota de convocatoria: “Premio de narrativa erótica López Barbadillo en homenaje a López Barbadillo, quien tan generosamente, a través de su colección Biblioteca de López Barbadillo y sus Amigos, impulsó a principios de siglo el conocimiento de los grandes autores del erotismo”.

La Sonrisa Vertical está compuesta por un total de ciento treinta y seis títulos, hasta el momento; forman parte de esta colección tanto las obras ganadoras de las veinticinco convocatorias del premio como algún finalista, y la completan una serie de obras clásicas de la literatura erótica universal. Las traducciones, que hasta entonces no cubrían las suficientes garantías de calidad en nuestro país, se editan ahora con rigor y fidelidad. Encontramos en esta colección títulos tan variados como: *Historia del ojo* o *Mi madre* de Bataille; *Las amistades peligrosas* de Chardel de Laclos; *Fanny Hill* de J. Cleland; *Justine o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade; *Siete contra Georgia* de Eduardo Mendicutti; *Opus pistorum* de Henry Miller; *Historia de O* de P. Réage; *La bestia rosa* de F. Umbral; o *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa.

La convocatoria del primer premio *La Sonrisa Vertical* coincide con el *boom* de certámenes literarios y la eclosión de literatura erótica que se produce tras la Dictadura: “El Premio La Sonrisa Vertical nació en 1977, en plena transición, con el fin de sacar a la luz un género literario hasta entonces maldito y animar a quienes quisieran expresarse en él la oportunidad de hacerlo libremente”⁴ y no pasó desapercibido para la sociedad española:

No hemos de escatimar el impacto – sociológico, propagandístico, mas ante todo como estímulo creativo para nuevos fabuladores – que ha podido tener la convocatoria anual de un premio literario que comparte el emblemático nombre de la colección. Muchos creyeron entonces que al suprimirse la censura brotarían de los cajones importantes obras guardadas bajo llave a la espera de tiempos mejores, entre ellos el cineasta Luis García Berlanga, quien albergaba la idea de que tras las cuatro décadas de prohibición emergerían textos íntimos, escritos en la clandestinidad y nacidos de la libre experiencia

⁴ Comunicado de prensa de Tusquets Editores, 2004.

interior. Sin embargo, aunque a la primera convocatoria del premio acudieron más de ciento cincuenta manuscritos, en ninguno de ellos se atisbaba ese precioso universo marginal que tanto Berlanga como Beatriz de Moura hubieran querido descubrir y revelar al lector (López Martínez, 2006: 40).

El *Sonrisa Vertical* ha contribuido, de manera decisiva, a la consolidación de esa erótica española que algunos críticos señalan como inexistente. A través del premio, Tusquets emprendió la difícil tarea de “promoción de autores españoles e hispanoamericanos, casi siempre noveles, y ello sin otra carta de presentación que la que se infiere de la destreza anónima de sus manuscritos” (2006: 31). En el anuncio publicitado en *El País* se señalaba que: “La novela o narración corta será de tema libre y el jurado estimará la imaginación erótica y la búsqueda de un lenguaje que revitalice un género marginado en nuestra literatura actual” (*El País*, 26-10-1977).

Beatriz de Moura, directora de la editorial, también señala la importancia del premio respecto a la literatura erótica española ya que: “[...] ha creado en nuestro país lo que jamás éste había soñado con tener por razones históricas que todos conocemos: ha creado una tradición literaria – aún corta, es cierto, pero ya consolidada –, a la que ha contribuido en gran medida el premio que lleva el nombre de la colección y que se convoca desde hace 22 años” (Ledesma Pedraz, 2000: 146).

Desde los comienzos el premio ha tenido un jurado compuesto por miembros de reconocido prestigio intelectual y cultural: Luis García Berlanga, Juan Marsé, Ricardo Muñoz Suay, Jaime Gil de Biedma, Beatriz Moura, Juan García Hortelano, Camilo José Cela, Fernando Fernán Gómez, Jorge Edwards, Charo López, Almudena Grandes, Terenci Moix y Rafael Conte, han formado parte del mismo bien de forma permanente, bien de manera ocasional.

El rigor, la calidad y, sobre todo, el propósito de aumentar la nómina de autores noveles que, con “el tiempo, se han revelado escritores de prestigio más allá del género de la erótica”⁵, han sido las premisas básicas que se han mantenido intactas hasta el final; y lo demuestra el hecho de que quedara desierto en tres ocasiones (1983, 1994, 2004); y que en el año 2004 se decidiera suspenderlo temporalmente. Lo que revela que en el momento en el que no se han cumplido las expectativas mínimas de calidad, cuando no se conjugaba equitativamente la ambición literaria con la tensión erótica

⁵ Comunicado de prensa de Tusquets Editores.

necesaria, no se ha otorgado; y, aún más, cuando se ha comprendido el agotamiento del premio – y quizá del género –, sus creadores no han dudado en suspenderlo.

Es evidente que el erotismo encuentra en la actualidad otros canales de difusión; nos hallamos en plena era de Internet y las formas de consumo de lo erótico se han modificado. A principios de los sesenta Marshall MacLuhan en su obra *La Galaxia Gutenberg* (1962) ya advierte este proceso:

Nos hallamos en presencia de signos anunciadores de la Edad electrónica, que sucederá a la Era tipográfica. Tras la invención de la imprenta, la arquitectura inventó las habitaciones separadas, unidas por pasillos. Simultáneamente, la actividad sexual, hasta entonces incorporada al resto de la vida, quedó enterrada. Oculta, misteriosa, se cargó de aprensiones. Freud sacó a la sexualidad de ese túnel, pero, al igual que sus contemporáneos, lo consideró como una fuerza explosiva. La edad electrónica desmonta la bomba sexual. Se puede prever que en las generaciones futuras la sexualidad se fundirá con el resto de la vida y tan sólo representará ya una experiencia humana como tantas otras. Esas novelas, esas obras de teatro sobre temas sexuales, los desnudos de las revistas... representan el espíritu de una época que muere en la postrera llamarada (*apud* Salgado, 1971: 210).

Este cambio de paradigma culmina con la democratización en el uso de Internet y las nuevas tecnologías:

Es más, el uso y el abuso de la pornografía en Internet, con redes especializadas en todo tipo de desviaciones (sodomismo, pedofilia, zoofilia, etc.), ha generado una hiperpornografía que ha llegado a devaluar las normales apetencias sexuales y la seducción que inspira el cuerpo humano; es decir, a la pornografía en sí. El apogeo de la pornografía en red está transformando la articulación de la fantasía, pues no es la misma excitación la que experimenta el sujeto en soledad ante la pantalla del ordenador que con la lectura del libro (López Martínez, 2006: 14).

Así pues la “invasión” del erotismo en los medios de masas (Internet, televisión, cine, etc.) contribuye de manera clara al descenso en el número de lectores de literatura específicamente erótica; lo que conlleva a una paulatina desaparición – u absorción dentro de la literatura en general – del género erótico.

2.- Eros: deseo, conocimiento, silencio y palabra

La actitud de preguntar supone la aparición de la conciencia

María Zambrano

El erotismo es lo que en la conciencia de hombre pone en cuestión al ser

George Bataille

Ya desde el paganismo occidental la concepción escindida del cuerpo y el alma repercute en el menosprecio de todo lo relacionado con los placeres de la carne; idea

que quedará reforzada definitivamente a través del férreo moralismo de la Iglesia Católica.

El erotismo convierte al deseo en impulso para el conocimiento, no sólo del individuo mismo sino del otro. Ya los surrealistas reivindicaron el erotismo como forma privilegiada de conocimiento, y como forma de rebelión:

Ahora bien, son los surrealistas (Breton, Eluard, Aragón, Dalí, etc.), en su exaltación de la pasión amorosa entendida como una expresión esencialmente erótica de la rebelión que proclaman, los que, a partir de los años veinte, elevarán la sexualidad al rango de un instrumento capaz, junto con el mundo onírico, de hacer posible que el individuo recobre esa capacidad de deslumbramiento que este movimiento reclama como uno de sus objetivos fundamentales, convirtiéndose por ello en una forma privilegiada de conocimiento. Para los surrealistas, pues, tanto el amor como la sexualidad y el erotismo son inseparables, no sólo de la libertad plena, sino también de la verdadera poesía, lo que nos conduce directamente al proyecto global en el que se funda este movimiento de pretensiones revolucionarias: cambiar la vida (Ledesma Pedraz, 2000: 16).

Si aceptamos que el erotismo se erige como una forma de conocimiento impulsado por el deseo, entonces la literatura erótica vendría a ser la materialización de ese conocimiento a través de la palabra. La función pedagógica es una cualidad inherente a la mayoría de los textos pertenecientes al género erótico⁶, – sea ésta explícita o implícita –. Son frecuentes las educaciones sentimentales – por no decir sexuales – de personajes que se inician en los placeres carnales; lo que vendría a ser una nueva realización del motivo del viaje como forma de aprendizaje, que adquiere significados añadidos en el caso de la erótica:

Todo relato es un viaje aunque no se proponga expresamente como tal –viaje en que emisor y receptor anhelan la complicidad del otro–, y en el caso específico de la narración erótica ese sentido de viaje augura derroteros insospechados en el camino hacia la propia intimidad, hacia ese *ego* que, imbuido de prejuicios morales y culturales, se cree a salvo de lo prohibido y tentado por los límites de la conciencia. Cualquier novela erótica, lo consiga o no, quiere ser un viaje iniciático y un pulso sin tregua a los pudores del lector, un periplo abonado de sorpresas, de recodos peligrosos y muchas veces sin retorno (2006: 56).

En la narración erótica el viaje se configura como el camino hacia el aprendizaje o conocimiento del yo más íntimo, de la propia identidad, que en el caso de las mujeres adquiere especial trascendencia. De este modo, como afirma Beatriz de Moura: “la Erótica como género literario es tal vez la que cuestiona más transgresoramente la vida

⁶ Entendiendo ‘pedagogía’ en el sentido foucaultiano como regulación u intromisión de una fuerza pública en el ámbito privado.

interior del ser humano, la que, por consiguiente, le revela con mayor crudeza su propia realidad” (2006: 146).

La manera de descubrir ese yo profundo se hace a través de la palabra. La importancia del lenguaje en relación al erotismo ha sido objeto de muchas reflexiones y disertaciones, en tanto en cuanto, la palabra tiene el poder de revelar, de traer a escena aquello que debe permanecer oculto, en secreto:

[...] lo obsceno y la obscenidad estriba en poner en escena, representar en el plano social y, en nuestro caso, a través del lenguaje escrito, todo aquello relacionado con el sexo, el goce y el placer. Esta articulación de lo sexual, como sentimiento o sensación corpórea, hunde sus raíces en lo prohibido, pues la escritura logra develar o revelar lo que se considera que debe permanecer oculto. [...] Tal vez por esto, algunos escritores han hecho hincapié en lo erótico, no sólo para evidenciar que la sexualidad es una realidad más del ser humano, tan vital y necesaria como cualquier otra, sino como forma de protesta que atenta contra las convenciones sociales y, por tanto, grito liberador que trata de derribar las murallas que siglos de represión han levantado en torno a Eros (Mateo del Pino, 2002: 187).

Precisamente hallamos en el lenguaje la mayor dificultad para expresar lo erótico, hasta tal punto que algunos críticos han afirmado la incapacidad del castellano para el género⁷; el problema fundamental reside en que en español – al no tener una tradición consolidada – el lenguaje erótico está por inventar, y suele incurrir en dos extremos: la grosería y la cursilería.

Vemos pues como el principal obstáculo se convierte, al mismo tiempo, en la base que sustenta a la erótica, puesto que el lenguaje es el único instrumento que poseemos para transmitir ese conocimiento humano profundo que nos revela el erotismo, por ello, como muy acertadamente señala López Martínez, de lo que se trata es de:

Evocar, glosar y fijar la sexualidad de los seres humanos por medio de una estética significa adentrarse en una parcela de mundo que los seres humanos temen o ignoran, o que incluso se niegan a sí mismos, y significa, por lo tanto, desamordazar el lenguaje para que, traspasando esos escrúpulos del temor y de la ignorancia, aprenda a decir lo indecible universal que caracteriza al erotismo (2006: 189).

No se censuran tanto las ideas o los conceptos como las palabras, por el poder que tienen de nombrar realidades y hacerlas visibles, de liberarlas del silencio.

Por otro lado, las insalvables diferencias entre el comportamiento sexual masculino y femenino – sostenidas por un sólido andamiaje crítico de discursos teóricos

⁷ No compartimos en absoluto esta opinión.

médicos, biológicos, psicológicos, sociológicos, etc., y que han pretendido a lo largo de los siglos dar base científica a diferencias, principalmente, culturales (por tanto creadas por el sistema patriarcal) – quedan también representadas y documentadas en la escritura de lo erótico:

El prestigio icónico del apéndice masculino siempre ha sido superior, en nuestra cultura, al del órgano femenino, considerado éste las más de las veces no sólo como sexo débil que hay que proteger, someter y violentar [...], sino como una especie de vaso inmundo donde tienen principio y fin todos los males de la Humanidad –lo que explica nuestra amplia tradición misógina, otra de las psicopatologías más extendidas- [...] Pero el sexo femenino y la posibilidad de su propio placer, quizá por su papel doblemente transgresor en un espacio social que, como el nuestro, pugna entre la modernidad y los prejuicios religiosos, recobra en la literatura erótica una posición de privilegio. No es en absoluto casual, como vimos, que haya sido una bella metáfora del genital de la mujer la que ha servido a Tusquets Editores para dar nombre a esta colección (2006: 73-74).

Es por tanto en la esfera de lo privado, de la intimidad de la sexualidad, donde la dominación masculina se impone de manera silenciosa. A este respecto, señala el dr. Enrique Salgado en su obra *Erotismo y sociedad de consumo* (1971) que “es cierto que muchos hombres viven el coito como un acto de dominación suprema, humillante para la mujer. Al poseerla siente lo mismo que al estrujar un limón, o que al marcar a fuego a una res” (Salgado, 1971: 45).

Desde el punto de vista médico, esta dominación masculina ejercida en la intimidad de la vida privada y en relación a la vida sexual, cuando es consentida se considera como una desviación que recibe el nombre de ‘sucubismo’, y se define como: “la felicidad que produce seguir en todos los deseos y las órdenes [eróticas] del compañero. Se trata del sometimiento total, de la destrucción del propio yo, de la inhibición de la personalidad” (Salgado, 1971: 159). Esquema de comportamiento asumido y aceptado como propio por la mujer, que había sido educada en la obligación de satisfacer todas las necesidades de su marido.

La estrecha relación que se establece entre las relaciones de poder y el componente erótico viene determinada por una concepción falocéntrica en las relaciones sexuales, dominación que se extrapola al ámbito de la vida pública. La jerarquía erótica está basada en la dominación sexual masculina y así se representa en la literatura erótica escrita por hombres, y en muchos de los textos escritos por mujeres. El subvertir este orden, la transgresión ejercida en este plano de la intimidad puede – y debe – modificar las jerarquías y eliminar la sumisión femenina:

En la escena erótica, sin embargo, el hombre-amante es siempre como un enorme falo, y cualquier mujer se somete a esa evidencia sin proferir una protesta, casi con ternura, o bien juega la baza de la resistencia para activar impulsos aún más morbosos, pues no en balde la estética del eros dominante responde a una actitud y a una mirada exclusivamente masculinas. Incluso cuando es la mujer quien somete y violenta, en realidad sólo está satisfaciendo la demanda transgresiva del hombre mediante el cambio transitorio de papeles (López Martínez, 2006: 120).

Por ello tiene especial interés el estudio de las novelas eróticas escritas por mujeres, para determinar hasta qué punto el inconsciente femenino ha asumido, a través de la educación y de la cultura, esta dominación invisible como propia, y cómo su transgresión en el texto erótico supone empezar a visibilizar y a denunciar para, posteriormente, subvertir este abuso de poder.

3. Historia de un silencio: el placer femenino

La literatura erótica, ¿malinterpreta y deforma sistemáticamente la sexualidad de las mujeres? ¿Obscurece la verdadera naturaleza del deseo femenino? ¿Impide que nos identifiquemos con él, tal y como está representado? ¿Es un instrumento de ‘desconocimiento’ (de extrañamiento y hasta humillación) antes que de (re)conocimiento?

Zubiaurre-Wagner

La historia del erotismo femenino es una narración silenciosa puesto que ha sido creada y recreada por plumas masculinas en toda la tradición del género erótico, y “para escribir sobre el placer de la carne [...], sobre la delectación sensual y sexual, no se tiene con frecuencia otro punto de referencia más auténtico que uno mismo” (Ledesma Pedraz, 2000: 74). No es hasta bien entrado el siglo XX cuando las escritoras se atreven a reflexionar y pensar su cuerpo, a contar la historia de su placer:

En el caso del erotismo femenino, predomina, tanto fuera como dentro de la literatura, la palabra del hombre sobre el deseo de la mujer, y esa palabra acalla con violencia lo que ésta verdaderamente siente. El diagnóstico implacable de Freud sobre la sexualidad femenina es la voz maestra que encabeza el gran concierto masculino. Pero, a pesar de tanta (con)fabulación y de tanto ditirambo, reina tras las palabras, el silencio y la duda (Zubiaurre-Wagner, 2000: 257-258).

La escritura erótica permite liberar al cuerpo femenino o, al menos, rastrear las claves ontológicas de su identidad. Y más allá, puede llegar a convertirse en una forma de revolución social⁸:

Por lo general, se entiende que la revolución sexual es precisamente una de las consecuencias benéficas de la revolución social. [...] es muchas veces la sexualidad (la

⁸ Recordemos que ya en el año 411 a. C. Aristófanes utiliza la abstinencia sexual como instrumento de lucha social en *Lisístrata*.

liberación erótica de las mujeres) la que permite su activa participación en la historia. [...] Lo fundamental es que la sexualidad –sobre todo es sus variantes prohibidas y transgresoras- se convierte en la herramienta política e histórica de la liberación femenina. El erotismo femenino, sin duda, ha avanzado más en la teoría feminista (ya sea ésta de carácter médico, sociológico, histórico o de crítica literaria) que en la literatura (Zubiaurre-Wagner, 2000: 259-262).

Durante muchos siglos, la sexualidad de la mujer ha estado asociada, casi exclusivamente, a la reproducción biológica. El vivir la sexualidad desvinculada de la procreación supone la primera transgresión para la mujer. Y la segunda norma que tiene que incumplir es la del lenguaje, la dificultad a la hora de transmitir su propia experiencia a través de la escritura: “Si todo gran escritor debe liberarse de los cánones comunes y del lenguaje de su época, la mujer en mayor proporción que el hombre, puesto que ella se ha sentido históricamente extraña, extranjera a la lengua y a las imágenes que ella misma no ha generado” (Ledesma, 2000: 76-77); y con mayor intensidad en el relato erótico.

Por otro lado, es indudable la rentabilidad comercial que puede obtenerse de esa casi recién estrenada literatura erótica femenina; respecto a ello Beatriz de Moura señala:

Entiendo en cierto modo, no obstante, la curiosidad que sí puede suscitar en lectores y lectoras la literatura erótica escrita por mujeres. La vivencia del sexo en una mujer, desde una mujer, fue siempre ignorada: la mujer en el imaginario masculino era virgen, madre o puta. En la mujer madre o puta, de la experiencia interior en el sexo ni se suponía la existencia. Tampoco la inmensa mayoría de las propias mujeres sabía hasta avanzado nuestro siglo localizar fisiológicamente la fuente de su placer, cuanto menos en su imaginario. Pero casi de pronto, muy rápidamente, han tomado conocimiento de su cuerpo a la vez que algunas, más de las que cabía imaginarse, adquirirían conciencia del concepto de lo erótico (Ledesma, 2000: 151).

Se hace necesario, por tanto, intentar (re)construir una poética del erotismo femenino a partir de los textos que, desde los años ochenta, han ido publicando diversas editoriales, atraídas por el reclamo comercial que este género suscitaba ante el público. Para ello hemos seleccionado las novelas escritas por mujeres que han obtenido el *Sonrisa Vertical*, puesto que la repercusión mediática y la publicidad que conlleva la obtención de un premio hacen que su visibilidad y presencia dentro del mercado nacional e internacional sea mayor.

De las veinticinco convocatorias (1979-2004) son veintidós el total de obras galardonadas y publicadas – recordamos que en tres ocasiones quedó desierto –. Desde el punto de vista del género, destaca en primer lugar el bajo número de autoras en

contraste con el de nombres masculinos; hecho que no es de extrañar si tenemos en cuenta que el género erótico ha sido tradicionalmente cultivado y consumido, casi de manera exclusiva, por hombres. Sin embargo, sorprende también que el primer título premiado en 1979 sea de autoría femenina. Las ganadoras del premio *Sonrisa Vertical* han sido: Susana Constante por *La educación sentimental de la señorita Sonia* (1979); Mercedes Abad por *Ligeros libertinajes sabáticos* (1986); Almudena Grandes por *Las edades de Lulú* (1989); Ana Rossetti por *Alevosías* (1991); y Mayra Montero por *Púrpura profundo* (2000).

Almudena Grandes y *Las edades de Lulú* es la novela premiada de mayor venta hasta hoy; y le sigue otra obra firmada por una mujer: Mercedes Abad y *Ligeros libertinajes sabáticos*. Así, comprobamos cómo, a pesar de que sólo cinco mujeres se incluyen en la nómina de premiados, son sus obras las que tienen una mejor vida comercial.

Después de analizar estas cinco obras podemos llegar a unas conclusiones muy generales en lo que podría ser una primera tentativa de poética erótica femenina:

En la mayoría de los relatos observamos cómo se reproduce el esquema de dominación masculina del que hemos hablado anteriormente:

No me atrevía a mirarle, ni a hacer nada, aunque le echaba de menos entre las piernas. Él esperó alguna reacción durante un par de segundos. Luego, me sujetó por los brazos y me sacudió.
- ¡Me cago en la hostia! Lulú, mírame, porque te juro que te visto ahora mismo y te llevo a tu casa.
La misma amenaza, el mismo resultado. Levanté otra vez la cabeza y le miré (Grandes, 2004: 67).

La falta de un modelo propio de erotismo femenino provoca que, inevitablemente, se reproduzcan algunos elementos del género erótico clásico entre los que destacan:

- La indeterminación espacio-temporal que encontramos en *La educación sentimental de la señorita Sonia*.

- La presencia del incesto en las cinco obras, con una relevancia que va desde lo meramente anecdótico (*Ligeros libertinajes sabáticos* o *Alevosías*), hasta la adquisición una verdadera trascendencia argumental (*La educación sentimental de la señorita Sonia* o *Las edades de Lulú*).

- La aparición del diablo y su vinculación a la muerte (*thanatos*) y la culpabilidad, de gran importancia en el cuento “Del diablo y sus hazañas” de *Alevosías*.

- El anticlericalismo y la sátira contra la religión, presente también en algunos relatos de Ana Rossetti y de Mercedes Abad.

- Y, sobre todo, la emulación masculina en el uso del lenguaje, que encontramos en todas las obras.

Sin embargo, estas recreaciones del mundo de los placeres carnales pasan necesariamente por el filtro de la mirada femenina, la cual suele ser más sutil, en algunos aspectos, que la masculina; lo percibimos, por ejemplo:

- En las descripciones minuciosas y detenidas del cuerpo femenino que llevan a cabo las escritoras, y que resultan muy reveladoras, sobre todo, cuando se realizan desde un espejo interpuesto, iniciando así el camino de la subversión del género erótico clásico, al utilizar este elemento como instrumento de autodescripción, de reconocimiento de su propia identidad formulada y conquistada desde el placer:

Al mirarme en el espejo, contemplé el rostro de una mujer de mediana edad, vieja, labios tensos enmarcados por un rictus familiar pero distinto, dos finas arrugas que revelaban conocimiento y edad, una mezcla compleja, la antítesis de la risa fácil, incontrolada, que solía trastocar en una mueca la sonrisa de aquella extravagante golfa inocente que fui una vez. Mantuve los ojos fijos en esa mujer, durante algunos segundos, y decidí que no me gustaba. El balance era nefasto. Abrí el grifo del agua fría, me lavé la cara con jabón, la froté a conciencia con una esponja, haciendo espuma, hasta que la piel comenzó a tirarme, y me sentí mucho mejor (Grandes, 2004: 248-249).

- O en la presencia de encuentros lésbicos narrados en las novelas, que poseen “una intención claramente liberadora, puesto que proclaman la autonomía sexual de las mujeres, su independencia (no sólo económica y espiritual, sino también erótica) del hombre” (Zubiaurre-Wagner, 2000: 263):

También tenía unos pechos enormes y temblones, y me estuve preguntando – en ese instante y mucho después – qué clase de duelo se entabla entre las dos mujeres cuando se agarraban de frente, se revolcaban sin resuello, y dejaban el pellejo entre las sábanas, batiéndose torso con torso (Montero, 2000: 136).

Partiendo de estas incipientes transgresiones, encontramos en las escritoras galardonadas con el *Sonrisa Vertical* otros elementos que comienzan a cuestionar el canon erótico masculino, entre los que destacan:

- El empleo del humor (a veces corrosivo o incluso macabro) en algunos de los relatos de *Ligeros Libertinajes Sabáticos*:

El motivo de mi pesimismo radica en la absoluta certeza de que voy a morir muy pronto, sin dilación. Es más, creo que ya estoy empezando. Juro que no estoy haciendo ningún tipo de comedia para llamar la atención, juro que lo mío es grave y que me

queda muy poco tiempo en este valle de lágrimas. [...] Para que yo pudiera llevar a cabo tan delicada misión, ha colocado la inmensidad sofocante que son sus nalgas sobre mi atribulado rostro. Desde el primer momento sospeché que me asfixiaría sin remedio; ahora, en cambio, la sospecha ha crecido hasta convertirse en ineludible certidumbre: me estoy asfixiando (Abad, 1986: 40-41).

- El proceso de intelectualización al que someten al texto erótico algunas autoras, hasta conseguir un verdadero equilibrio entre lo sensorial y lo intelectual, donde predomina el empleo del latín en la narración, las referencias cultas a la música clásica o a la literatura universal:

Sonia junto las manos y le lanzó una mirada de súplica:

- *Audi alteram partem, abate. Carpe diem.*

- Detesto a Horacio – informó él con petulancia –. *Debellare superbus.*

- ¿*Superbus?*- canturreó Sonia, inclinándose sobre la mejilla aduraznada y posando en ella un beso (Constante, 1979: 81).

Era la primera vez que el hermano Angélico dirigía el Oficio Divino. De pie, ante el facistol, signó el trazado de una reja invisible sobre sus labios – *Domine mea aperies* – y, al momento, se alzó un incontenible oleaje que se precipitó salpicándole con sus abiertos abanicos de espuma y alegría – *Et os deum annuntiabit ludem team* –, retrayéndose luego, suave y preciso, dejando la arena lista y atenta a su palabra [...]” (Ana Rossetti, 1991: 113).

Quería que fuéramos varones, gustosos de Brahms, o gustosos de cualquier otro compositor; dos seres inspirados que acceden a la música a través de una sensibilidad distinta: la del deseo (Montero, 2000: 42).

- Por último, señalar algunas innovaciones, tanto a nivel de forma como de contenido: cambios en la tipografía de las fuentes, acotaciones teatrales, neologismos, discurso delirante o surrealista, etc., que renuevan de manera decisiva el género erótico, y que encontramos, sobre todo, en los relatos que conforman el volumen de *Ligeros libertinajes sabáticos*, donde la transgresión textual (a la par que sexual) adquieren especial significación. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento del relato “Crucifixión del círculo” (Abad, 1986: 96-97):

Hace cuatro cruces me sentía perfectamente satisfecho de mi mismo; había logrado apuntalar y encorsetar mi ansiedad bienenmbutidaenunrecipientehermético. El recipiente hermético tuvo el mal gusto de reventar como las tripas de un pollo, y el resultado, francamente hediondo, fue exactamente el siguiente:

Puedo vivir sin ti un máximo estipulado de tres días, setenta y cuatro horas de resistencia, tres magníficas cruces.

En conclusión, vemos cómo el español no sólo no está incapacitado para el erotismo, sino que se escribe desde sus dos orillas: España (Mercedes Abad, Almudena Grandes y Ana Rossetti) e Hispanoamérica (Susana Constante y Mayra Montero). Ellas,

gracias a la visibilidad del premio y, posteriormente, otras muchas escritoras, han logrado tomar conciencia de su deseo, indagar en el conocimiento de su identidad, trascender la otredad, desamordazar el lenguaje y dar voz al silenciado placer femenino. Sólo con palabras han conseguido subvertir el canon erótico masculino – aunque para ello tuvieran que partir de su emulación –, y luchar desde el deseo por conquistar un territorio que les pertenecía: el de su propio erotismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD, Mercedes (1986): *Ligeros libertinajes sabáticos*, Barcelona, Tusquets.
- AMEZÚA, E. (1974): *La erótica española en sus comienzos*, Barcelona, Fontanella.
- ARANGUREN, J. L. (1973): *Erotismo y liberación de la mujer*, Barcelona, Ariel.
- BARBA, A. Y MONTES, J. (2007): *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama.
- BARTHES, R., SOLLERS, P. y KLOSOWSKY (2005): “Sobre la historia de la perversión”, en Sade, Marqués de, *Obras selectas*, Buenos Aires, C. S. Ediciones.
- BLAS VEGA, José (1978): “Un capítulo de la literatura secreta en España: La *Biblioteca López Barbadillo y sus Amigos*”, en *Estafeta Literaria*, nº 645-646, pp. 16-21.
- BATAILLE, George (1985): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BOURDIEU, Pierre (2000): *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- CABALLÉ, A. (2003): *La vida escrita por las mujeres (4 vols.)*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté (1994): *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. *Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos.
- CONSTANTE, Susana (1979): *La educación sentimental de la señorita Sonia*, Barcelona, Tusquets.
- GRANDES, Almudena (2004): *Las edades de Lulú*, Barcelona, Tusquets.
- LEDESMA PEDRAZ, Manuela (ed.) (2000): *Erotismo y literatura*, Jaén, Universidad de Jaén.

- LÓPEZ MARTÍNEZ, Pedro (2006): *La Sonrisa Vertical. Una aproximación crítica a la novela erótica española (1977-2002)*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia.
- LÓPEZ RUIZ, José M^a (2001): *Los pecados de la carne. Crónica de las publicaciones eróticas españolas*, Madrid, Temas de Hoy.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2002): “La literatura erótica frente al poder. El poder de la literatura erótica”, en Santana Henríquez, Germán (ed.), *La palabra y el deseo. Estudios de literatura erótica, Las Palmas de Gran Canaria*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 183-201.
- MONTERO, Mayra (2000): *Púrpura profundo*, Barcelona, Tusquets.
- ROSSETTI, Ana (1991): *Alevosías*, Barcelona, Tusquets.
- SALGADO, Enrique (1971): *Erotismo y sociedad de consumo*, Barcelona, Ediciones 29.
- ZUBIAURRE-WAGNER, Maite (2000): “El canon literario y el relato erótico: Historia y sexualidad en La hija de Marx, de Clara Obligado”, Sevilla, F. y Alvar, C. (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, Madrid, Castalia, pp. 257-268.

FIGURAS DE PAPEL: LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK EN EL DISCURSO CRÍTICO PENINSULAR

Núria Calafell Sala

Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Alejandra Pizarnik, Recepción, Cuerpo, Identidad.

1.- De las (nuevas) experiencias subjetivas

El artista no tiene moral, pero sí tiene moralidad. En su obra se plantean las cuestiones: ¿qué son los otros para mí? ¿cómo tengo que desearles?, cómo debo presentarme a sus deseos?, ¿cómo hay que mantenerse entre ellos? Al enunciar, cada vez, una “sutil visión del mundo” (así habla el Tao), el artista compone lo que su propia cultura alega (o rechaza) y lo que desde su propio cuerpo insiste: lo evitado, lo evocado, lo repetido, o mejor dicho: prohibido / deseado: éste es el paradigma que, como si fueran dos piernas, hace andar al artista, en la medida que produce,

Roland Barthes: “Cy Twombly o «Non multa sed multum»”

Hay en esta breve reflexión del crítico francés una serie de ideas que me parecen de sumo interés para el posicionamiento en torno a las nuevas subjetividades artístico-literarias, y es que, más allá del juego lingüístico que inicia el texto, su invitación a distinguir entre la moral y la moralidad reproduce sutilmente una de las cuestiones más problemáticas de la creación moderna: la fricción que, en muchos ámbitos, se plantea entre el pensamiento y el gesto, entre el decir y el hacer, entre la literatura y la vida, en definitiva, entre la razón y su materialización. El artista – y léase también aquí el escritor – se desprende de lo primero, pero se construye a través de lo segundo, situándose así en una esfera especular que le devuelve una imagen fragmentada y dibujada sobre distintos modos identitarios: el de un yo que se mira en el otro para ser, el de un deseo que se comparte en la trasgresión o el de una resistencia que asegura un lugar de privilegio al cuerpo.

En un movimiento propio del quehacer barthesiano, la focalización se desvía y adquiere otro matiz: se niega la moral en lo que tiene de doxa, de sistema cerrado e inmóvil; y se reivindica, en cambio, la importancia de una experiencia paradójica que sepa desprenderse de lo anterior a través de una revuelta múltiple: contra la herencia cultural – ese tejido de lecturas que van dejando huella –; pero también, y sobre todo,

contra la propia estructura subjetiva, proyectada ahora en un espacio corporal en proceso de resignificación. De naturaleza liminar y, por lo mismo, polisémica, su articulación favorecerá esa “[...] mezcla erótica de timbre y de lenguaje”¹ que debe dar voz a los deseos más desconocidos u olvidados; y, en estrecha relación con esto, permitirá la diseminación textual de los mismos a través de un conjunto de pulsiones de rechazo manifestadas en la superficie de la letra.

En este contexto, una de las prácticas artístico-literarias más significativas y explícitas es la de Alejandra Pizarnik. Su escritura, articulada en torno a la búsqueda misteriosa de lo oculto y lo esencial, pone de manifiesto la progresiva tensión que enfrenta al sujeto con la página en blanco – patria, refugio o morada – y con un lenguaje que, en vez de transfigurarla en palabras², la lanza a un vacío del que es imposible retornar:

Las palabras – le confiesa a Ivonne Bordelois – son mi **ausencia** particular³. Como la famosa “muerte propia” en mí hay una ausencia autónoma hecha de lenguaje. No comprendo el lenguaje y es lo único que tengo. Lo tengo, sí, pero no lo soy. Es como poseer una enfermedad o ser poseída por ella sin que se produzca ningún encuentro porque la enferma lucha por su lado – sola – con la enfermedad que hace lo mismo... (Bordelois, 1998: 221).

Una posesión que no colma sino que, al contrario, desposee; y un lenguaje que atraviesa al sujeto, y lo arrastra a una muerte simbólica donde la huella de lo propio pierde categoría referencial y se transforma en mero automatismo. Como pliegue sobre pliegue, la autora desata así un juego especular que afectará a la naturaleza genérica de sus textos: no en vano, este fragmento es una copia que ella misma realiza de uno de los párrafos de sus *Diarios* – “diario inédito – había encabezado su misiva – (partes que te leí, chère gorda)” (Bordelois, 1998: 220). Entre lo público y lo privado – o, como diría Ana Nuño, entre “[...] lo personal y privado [y] lo público (o publicable) y literario” (2003: 7) –, la barra que separa queda así bombardeada por la potencia de una

¹ De mi traducción. El original dice así: “[...] mixte érotique de timbre et de langage” (Barthes, 1973: 88).

² “No se trata de obligarme – advierte en sus *Diarios* (Pizarnik, 2003a: 335) – sino de arder en el lenguaje”, esto es, de corporizarse en él y devenir, en definitiva, letra encarnada y carne verbalizada. Dado que todas las citas proceden de la misma edición, solo señalaré el número de página correspondiente.

³ Esta misma idea es la que luego construye uno de sus poemas más cerrados y significativos de su quehacer, “En esta noche, en este mundo”, del que aquí solo reproduzco unos versos: “no / las palabras / no hacen el amor / hacen la ausencia / si digo agua ¿beberé? / si digo pan ¿comeré? // en esta noche en este mundo / extraordinario silencio el de esta noche / lo que pasa con el alma es que no se ve / lo que pasa con la mente es que no se ve / lo que pasa con el espíritu es que no se ve / ¿de dónde viene esta conspiración de invisibilidades? / ninguna palabra es visible // sombras / recintos viscosos donde se oculta / la piedra de la locura / corredores negros / los he recorrido todos / ¡oh quédate un poco más entre nosotros! // mi persona está herida / mi primera persona del singular” (vv. 19-39; en *Poesía completa*, Pizarnik, 2000: 398-399).

subjetividad en fuerte unión con su experiencia y con lo que de ella resta en el espacio textual: el cuerpo.

2.- Una relectura del “personaje alejandrino”

Él es la boca y yo la oreja, por no decir que él es la boca y yo... Todo crítico, ay, es el triste final de algo que empezó como sabor, como delicia de morder y mascar,

Julio Cortázar: “El perseguidor”

En una anotación personal de 1963, Alejandra Pizarnik escribía:

Todo se reduce a esto: acabar con mi exhibicionismo. Olvidarse del fantasma de los otros. De ello depende mi suicidio y mi poesía. Estoy realmente asustada porque cada vez encuentro más razones a favor del ser y en contra del parecer. Todo lo que hago e hice hasta ahora fue un homenaje al parecer. Por razones afectivas, sin duda. ¿Para qué escribe usted? Para que me quieran (p. 329).

El planteamiento es de lo más sugerente, puesto que marca su ingreso en el campo de la escritura justo en el punto de intersección señalado por Roland Barthes en la cita que encabezaba el apartado anterior: entre el ser y el parecer, entre la razón y el sentimiento. Además, abre la cuestión del destinatario a un sinfín de posibilidades, señalando a su vez el carácter de vaciado y sobreimposición que la ha de afectar a ella en tanto que parte dialogante. El yo, desde aquí, no es más que una exhibición, un artificio que parte del otro para construirse y realizarse: “Increíble cómo necesito de la gente para saberme yo” (p. 230), había escrito apenas un año antes, manifestando la naturaleza maleable del pronombre y su capacidad para contener tanto el sujeto como el objeto. No en vano, César Aira (2001: 13) recuerda que el denominado “personaje alejandrino” es una creación genuina de la propia autora⁴.

Vestigio de un decir y de un vivir, el discurso crítico conserva este rastro y pronto dibuja su propio personaje: de un lado, sigue la amputación del primero de los nombres propios de Flora Alejandra Pizarnik y supedita así la identidad a la identificación⁵; y del otro, desplaza el centro de interés de sus obras hacia una especie

⁴ En esta línea, Álvaro Abós se preguntaba: “¿Cuál es el secreto de la supervivencia poética de Alejandra Pizarnik, del crecimiento de su gloria póstuma, un fenómeno que rompe las premisas de una época en la que la poesía, más que nunca, parece confinada a un coto de ultraminorías que vegetan al margen del estruendo mediático? Las hipótesis se superponen. Puede ser la atracción que genera el personaje Pizarnik, en el que superabundan varios clichés rimbaudianos. También el aura de la época: Pizarnik es como una emanación del secentismo” (1996: 11).

⁵ Significativa es la enumeración que ofrece Tina Suárez Rojas, puesto que da buena cuenta de cómo el nombre propio pauta su andadura por los distintos espacios de su individualidad: “Buma en la infancia familiar; Blímele en la escuela judía; Flora en la juventud argentina; Sasha en las fantasías rusas; Alejandra en su escritura, Alejandra en sus transgresiones, Alejandra en sus voces. Alejandra Pizarnik risueña, contradictoria, deliciosa, terrorífica, humana, extravagante, vulnerable, fatal” (1997: 24). Por otro lado, nótese el peso que el punto y seguido marca con respecto a los demás apelativos.

de legitimación biográfica en la que destacará, por encima de cualquier otra cuestión, el componente de extravagancia con el que la mujer habría de fabricar a la escritora. Esto explicará, por ejemplo, opiniones del tipo: “Su hechizo fue ella misma, sólo que no pudo complacerse, como Narciso, en su propia imagen. Esa mirada vuelta hacia dentro quedó fascinada por el terrible teatro de una identidad diversa, imposible” (Malpartida, 1992: 57); o del estilo: “Los textos de Pizarnik, es claro, no buscan la articulación lógica o argumental (¿cómo podrían hacerlo naciendo, como nacen, de la desarticulación absoluta del yo?), sino el impacto emocional” (Moga, 2001: 12).

En los últimos diez años, sin embargo, el itinerario crítico ha discurrido por otros cauces y ha revisitado la experiencia y la obra de la autora para devolverlas a su estado original. Trabajos como las biografías de Cristina Piña (1991 [cfr. Bibliografía: 2005]) y de César Aira (2001), separados por diez largos años, o los estudios teóricos de Carolina Depetris (2004) y Patricia Venti (2008), han emprendido un necesario ejercicio de depuración, subrayando aquellos aspectos olvidados por el borrado inicial y proponiendo una recuperación de su escritura en simbiosis compleja y contradictoria con su biografía. Todos ellos coinciden en destacar que las estrategias de institucionalización – que habrían de sucederse a la par de los distintos premios y becas recibidas, y que quedarían definitivamente asentadas con el prólogo de Octavio Paz a *Árbol de Diana* (1962)⁶ –, escindirán su persona⁷, vaciándola de toda significación y convirtiéndola, paradójicamente, en la misma página en blanco que tantas veces la angustiara, y sobre la que se dibujarán los distintos tópicos que habrán de conformar su leyenda.

En su trabajo de investigación, Carolina Depetris distinguió dos grupos de literatura crítica en torno a Alejandra Pizarnik: “uno que va desde la publicación de *Árbol de Diana* en 1962 hasta el año de su muerte (1972), y otro que va desde 1972 hasta la actualidad”:

⁶ “Hay muchas personas que insisten en este aspecto: una suerte de búsqueda del poder y la fama y los contactos, una astuta manera de vincularse y cultivar las relaciones más prestigiosas y convenientes, haciéndose amiga de los miembros de los círculos más elevados – social y culturalmente – del campo intelectual” (Piña, 2005: 129).

⁷ Cristina Piña, en relación a los primeros años de formación de la escritora, señala la existencia de dos y hasta de tres Alejandras: “[...] una que mantenía sus gestos desfachatados y su soltura ante la realidad, la cual se revelaba ante su círculo de antiguas compañeras del colegio o en esas salidas intrépidas relacionadas con el periodismo, y la otra, silenciosa, que surgía cuando los encuentros tenían directamente que ver con la literatura, atenta a ese nuevo mundo que lentamente iba absorbiendo con fascinación y convirtiéndolo en su propia palabra poética [...] en medio de esos dos rostros «públicos» estaba la que, tras escribir incansablemente en su habitación o en los bares que la recibían, discutía con Bajarlía sus textos y preparaba con ansiedad la aparición de su primer libro” (2005: 51-52).

Estas reseñas aparecieron en periódicos argentinos y revistas literarias (algunas de las cuales tuvieron a Pizarnik como colaboradora, por ejemplo, *La Nación*, *Sur* o *Cuadernos para la Libertad de la Cultura*), firmadas en su mayoría por personas del entorno de Pizarnik, tal el caso de Ivonne Bordelois, Enrique Molina, Enrique Pezzoni entre otros. A partir de 1972, y básicamente como consecuencia del presunto suicidio de Pizarnik, la producción de esta literatura crítica se incrementa considerablemente, sobre todo en determinados círculos académicos y literarios de Argentina y de EUA (2001: 19).

Si a todo ello se añade que en España su circulación será prácticamente nula – a excepción de la breve edición que la editorial catalana La Esquina publica en 1969 con el título de *Nombres y figuras (aproximaciones)*; y de las más conocidas de Barral editores, *El deseo de la palabra* (1975) y de Visor, *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas* (1993) –, el problema se complica. De la persona al personaje, del personaje al mito, del mito al cuerpo, la rueda de las (des)identificaciones girará hasta agotar las posibilidades interpretativas; de ahí que en el ámbito peninsular el peso del último colectivo propuesto por la investigadora argentina tenga tanto o más peso que el más teórico.

En efecto, este será el que potenciará y repetirá hasta la saciedad una serie de lugares comunes que habrán de fomentar la dislocación definitiva de la persona – al fin y al cabo, un simple vacío – a favor del personaje – pura sobrecompetencia significativa –, al tiempo que dibujará una especie de *Canzionieri in morte* en el que será posible rastrear algunos de los tópicos del género, pero subvertidos en clave de rareza. Tal es el caso de Enrique Molina, quien en “La hija del insomnio”⁸ hiperbolizará su evocación y la llamará “[c]riatura fascinada y fascinante, víctima y maga” (1990: 5); o de Cristina Peri Rossi, lectora atenta y amiga⁹, para quien Alejandra Pizarnik se convierte en “Alejandra mártir, Alejandra neurasténica, pero dotada como pocas para transmitir al lector el terror y la ternura que llevaba dentro” (1973: 585); y de Jaime D. Parra, cuyo artículo “Al amor de Alejandra Pizarnik” sigue insistiendo en la imagen de una escritora que, por afinidad, se inscribiría en la larga tradición de “malditos”: “La sabia, la

⁸ Se trata del primero de los tres artículos que forman parte del monográfico que le dedica *Cuadernos Hispanoamericanos* en su suplemento *Los complementarios* en mayo de 1990, es decir, el año en que Cristina Piña edita las *Obras Completas: poesía y prosas* en la porteña Corregidor (ver bibliografía). De hecho, esta última también participará en este número con “La palabra obscena”, uno de los artículos teóricos más importantes de la bibliografía acerca de Alejandra Pizarnik (Pizarnik, 1990: 17-38).

⁹ Aunque las limitaciones del texto me impiden detenerme en ello, no está de más recordar que en su poemario *Diáspora* (1976) le dedicará un apartado titulado “Alejandra entre las lilas”, donde dialogará con su escritura a través de diez breves poemas. Baste como ejemplo el segundo de la sección: “Palabra por palabra / hacías la noche / en las esquinas / que el silencio dejaba solas / acechándolas / como si ellas fueran / las damas rojas de las revelaciones” (Peri Rossi, 2005: 269).

esperanzada, la desilusionada. La silenciosa en la noche con Kafka, Michaux, Artaud, Trakl” (2001: 8).

Como en las elegías dedicadas a un ser próximo y querido, el contraste temporal estará también muy presente, si bien el pasado ya no será vivencia feliz – “Cuando pienso en Alejandra – recuerda Enrique Molina – la veo pasar, solitaria, en una de esas burbujas del Bosco donde yacen parejas desnudas, dentro de un mundo tan tenue que sólo por mirarlo no estalla a cada segundo” (1990: 5) –, sino la plataforma de proyección de un futuro inalcanzable e irreversible: “[...] ángel caído – la definiré Álvaro Abós –, que corría ciegamente hacia una cita fatal” (1996: 10). Por eso Antonio Beneyto definirá su obra en términos sibilinos: “Obra profética, la de Alejandra Pizarnik, que profetiza cantando su propio fin, tiene que leerse como los antiguos leían los vaticinios en el hígado de las víctimas del sacrificio” (1983: 27)¹⁰; y por este motivo también su amigo Antonio Fernández Molina la llamará “[m]ensajera de la luna” en un recuerdo que repite el tópico anterior: “Hermosa como uno de los más bellos y excepcionales productos de la naturaleza, su obra y sus gestos, humanos y literarios, fueron dirigidos a su fin mientras se defendía y escudaba con oportunos y naturales silencios” (1994: 51).

Por otro lado, será también este grupo el que ponga de manifiesto un tipo de discurso de características narrativas específicas, a tener en cuenta en el contexto de (re)creación en el que nos movemos. Como ya ironizara César Aira:

Es como si toda la gente que la conoció se sintiera irresistiblemente llevada a competir con ella en imágenes cultas y elegantes, y terminan diciendo siempre lo mismo: su cuarto era el “barco ebrio”, su presencia la de “la náufraga deshabitada de sí misma”, la mirada de sus “grandes ojos verdes” tenía el “asombro maravillado de la niña en un jardín”, en sus desplazamientos nunca falta la “maleta de piel de pájaro”, etc. La quincalla poética que ella misma usó con encomiable economía y transmutó en hermosos poemas, la rodeaba como una malla infranqueable (2001: 48).

Efectivamente, si hay algo que llama la atención en todos los artículos “personales”, es la tendencia casi exacerbada a recoger los versos de la poeta y

¹⁰ Lo más interesante de este texto son las relecturas que desarrollará: justo un año después de su aparición, Ana Becciu, la editora actual de su obra, escribe “Alejandra Pizarnik: un gesto de amor” en la sección “Líneas. Polémica” de la misma revista (*Quimera*). Utilizando la carta como diálogo, se dirige al pintor y escritor catalán y le critica “(...) tener la costumbre de leer a los poetas a la luz de las circunstancias de sus vidas que cree conocer o que la prensa le deja entrever. ¿Será esta la razón por la que usted ha decidido la calidad profética de la obra de Alejandra Pizarnik puesto que «profetiza cantando su propio fin» (p. 27)? Como si el hecho de morir antes de la edad natural, permitiera sacar la conclusión de que todos sus poemas no han hecho –ni harán otra cosa– que anunciar esa muerte” (1984: 7). Por otro lado, como ya adelanté en otro lugar (Calafell, 2008: 113-115), esta misma idea será calcada por Bernardo Ezequiel Koremblit –quien dice citar, no obstante, a Arturo Álvarez Sosa– en su libro *Todas las que ella era* (1991).

convocarlos una y otra vez, enlazándolos en una especie de tejido de citas que pretenden hablar por sí mismas. En este sentido, es remarcable el collage que realiza Nuria Amat en su poético texto “La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig”¹¹. Desde el conocimiento que le confiere su experiencia como escritora, la catalana dibuja una lectoescritura del cuerpo pizarnikiano que nada parece envidiar a la argentina:

Recorrer los laberintos del cuerpo y desafiar una y mil puertas cerradas. Y luego, beber, saciarse del lenguaje a la manera de mágico elixir que invita a crecer como un gigante, a disminuir como una muñeca sin habla. *Esperando que un mundo sea desenterrado por el lenguaje*. Mundo que crea figuras con los dedos, nombres con las entrañas, palabras con el sexo (1979: 48).

Ninguna opinión, ninguna teorización, sólo la cita de un verso que se separa del cuerpo textual por medio de una cursiva, junto a esta práctica destaca lo que Giorgio Agamben definió como “[...] una exigencia de redención” (2005: 33) a través del uso para-textual de fotografías, poemas y dibujos de la autora. Si, como señaló el pensador italiano, “[l]a imagen fotográfica es siempre más que una imagen: es el lugar de un descarte, de una laceración sublime entre lo sensible y lo inteligible, entre la copia y la realidad, entre el recuerdo y la esperanza” (2005: 33), no sorprende el uso y abuso que muchos de estos acercamientos llevan a cabo: enfrentados a una discursividad de difícil acceso, el lenguaje común se les revela, también a ellos, pobre, vacío e inútil, por lo que deben recurrir a otras formas de expresión que favorezcan un mejor entendimiento de su universo¹².

Por lo que respecta a las fotografías, asistiremos a la serialización de un retrato con marcas definidas: un rostro que desvía la mirada y que unas veces se apoya en la mano (Beneyto, 1983 y Fernández Molina, 1994), otras se esconde tras la lectura de un libro (Beneyto, 1983), y otras aparece fumando (Molina, 1990 y Suárez Rojas, 1997). ¿Por qué si, en palabras de la propia escritora, hay un enorme abismo entre sus retratos

¹¹ Algo parecido es lo que hace Antonio Beneyto con “Cortázar-Pizarnik (collage)” cuando se imagina un hipotético encuentro de los tres en Barcelona: “Aquí bichito. Quieta. No hay ventanas ni afuera / y no llueve en Rangoon. Aquí los juegos. // Y la foto volvió a salir movida, cuando los tres nos encontramos en el carrer dels Còdols de Barcelona. Alejandra pícara, alegre, queriendo volar y tú, Cortázar, comentando: la verdad que no me veo en tu texto, me has hecho rijoso, putañero, yo que me castigo cada día con un látigo afgano...” (1996: 78).

¹² Álvaro Abós, por ejemplo, inicia su artículo con una fotografía muy conocida de la argentina (1996:10) y lo cierra con una sección titulada “Trazos y versos” en la que incluye poemas, dibujos y el homenaje de Cortázar “Aquí Alejandra” (1996: 11); Antonio Beneyto, en cambio, comienza con el mismo procedimiento (1983: 23) pero continúa su análisis incluyendo una fotografía distinta al principio de cada página, y añadiendo en medio un dibujo a tamaño completo (1983: 26). De manera similar, Tina Suárez Rojas combina la imagen (1997: 24) con pequeños esbozos pictóricos que acompañan cada una de las páginas (1997: 25-27), mientras que Eduardo Moga sabe concentrar en una única página poesía con texto (2000: 38) y con retrato (2001: 12). En este sentido, no hay que olvidar que ya antes Juan Malpartida había acompañado su trabajo con una serie de poemas (1992: 58-60).

y el rostro que aparece en él: “Qué responsabilidad la mía tener que ofrecerle a Clara un rostro que coincida lo más posible con mis retratos, con los cuales poco o casi nada tengo en común” (p. 143)?

Dice la tradición que el rostro es el lugar donde se manifiestan los aspectos más ocultos de la persona – “No confíes en mis fotos – le advertirá a Antonio Beneyto en una de sus misivas –. Son y no son yo. Hay un misterio que me obliga a revelar a la cámara mis rostros más ocultos” (Pizarnik, 2003b: 60) –, de manera que en casi todas las culturas suele ser considerado un símbolo del sujeto, la desnudez de lo más íntimo del yo. Atendiendo, además, a una de las reflexiones de Álvaro Abós, según la cual “[e]s difícil pensar la poesía de Alejandra sin pensar en su vida. La literatura mediatizó su vida, en ella encontró a la vez reposo y desvelo. Hoy, su vida mediatiza su literatura. Reclama su poesía noticia sobre Alejandra” (1996: 11), pienso que es posible reinterpretar esta simbiosis escritura / fotografía como un gesto retroactivo: se le da cuerpo al personaje pizarnikiano y, por un efecto parabólico, se pretende devolverle a su biografía el *auto* que le ha sido amputado de antemano. El problema surge cuando no se tiene en cuenta que el autorretrato fotografiado es, en definitiva, una ficcionalización tanto o más figurativa que la autobiografía escrita por la propia autora a lo largo de sus poemas y textos en prosa: ambos componen esa misma representación que Nuria Girona Fibla observa en el caso de la pintora mexicana Frida Kahlo

[...] entre el ser (que dejaré en suspenso) y el querer ser (más bello, más artístico, más trágico, menos defectuoso), entre el ser y el parecer (no la semejanza ni la similitud), entre el ser y las convenciones culturales (lo aceptable como postura, el límite de lo mostrable), entre el ser y el tiempo (detenido en la imagen) (2008: 197).

Por último, no quisiera finalizar este breve recorrido sin mencionar el punto de inflexión que supone el proyecto de publicar la obra completa de la argentina en tres tomos: es a partir de entonces que la figura del lector se amplía y en un movimiento vertiginoso que sigue arrastrando las mismas dificultades que las vistas en páginas anteriores, crece el interés por desentrañar aquellos aspectos menos conocidos y poco valorados de la escritora y su mundo particular. En menos de diez años, Alejandra Pizarnik abandona el lugar de extrañeza al que la supeditaron algunas lecturas sesgadas y se instala en la carrera de la institucionalización, gracias a lo cual no solo tendrá su espacio en el Centro Virtual Cervantes, sino que, además, llegará a formar parte de

coleccionas de prestigio como la dirigida por José Manuel Caballero Bonald para *El País* (Pizarnik, 2009)¹³.

No es casual, pues, que en apenas cuatro años de diferencia dos ensayos de rigor científico aparezcan en editoriales españolas, ni que ambas sean el resultado de dos tesis de doctorado: *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (2004) de un lado, y *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* (2008) del otro, señalarán el salto fundamental de la prensa periódica – más minoritaria y especializada¹⁴ – al libro o, si se prefiere, de la escritora (re)escrita a la escritora analizada. Así, mientras la primera de ellas propondrá un acercamiento múltiple que permita la lectura “racional” de aquellos textos menos ambiciosos – *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* por ejemplo – y que no descuide el componente de contradicción que descansa en el quehacer pizarnikiano – su tesis principal es sumamente interesante, pues plantea como fundamento de la escritura pizarnikiana la oscilación entre el fracaso del deseo y un deseo de fracaso –; la segunda se centrará en la problemática que todo discurso autobiográfico encierra y del que ni siquiera la argentina parece poder salir a raíz de la publicación de sus *Diarios*.

BIBLIOGRAFÍA

- ABÓS, Álvaro (1996): “Alejandra Pizarnik hacia el mito”, *Lateral*, pp. 10-11.
- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo eda.
- AIRA, César (2001): *Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Omega, 2001.
- AMAT, Núria (1979): “La erótica del lenguaje en Alejandra Pizarnik y Monique Wittig”, *Nueva Estafeta*, 12, pp. 47-54.
- BARTHES, Roland (1986): *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona, Paidós.
- BARTHES, Roland (1973): *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BECCIU, Ana (1984): “Alejandra Pizarnik: un gesto de amor”, *Quimera*, 36, p. 7.

¹³ No está de más señalar el papel de difusor que este periódico ha tenido en los últimos tiempos: es en *Babelia* donde Enrique Vila-Matas (2001) o Nora Catelli (2004) publicaron sus respectivos comentarios, todavía a día de hoy de gran interés para el acercamiento teórico a su figura.

¹⁴ Pocos parecen ser los trabajos académicos dedicados a su obra, sobre todo por lo que se refiere al ámbito español. Cabe citar los artículos de Hebe Campanella (1975), Graciela de Sola (1968), Anna Soncini (1985) o Delfina Muschetti (1995), todos ellos recogidos en la bibliografía final.

- BENEYTO, Antonio (1983): "Alejandra Pizarnik: ocultándose en el lenguaje", *Quimera*, 34, pp. 23-27.
- _____ (1996): "Cortázar-Pizarnik (collage)", *Barcarola*, pp. 78-79.
- BORDELOIS, Ivonne (1998): *Correspondencia Pizarnik*, Buenos Aires, Seix Barral.
- CALAFELL SALA, Núria (2008): *Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik*, Córdoba, Babel.
- CAMPANELLA, Hebe (1975): "La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 300, pp. 543-564.
- CATELLI, Nora (2004): "Ráfagas de Alejandra Pizarnik", *El País. Babelia*, 18/10/2006.
Accedido en:
www.elpais.com/articulo/semana/Rafagas/Alejandra/Pizarnik/elpeputec/20040103elpbabese_9/Tes
- CORTÁZAR, Julio (2002): *Cuentos completos / I*, Madrid, Alfaguara.
- DEPETRIS, Carolina (2001): *Sistema poético y tradición estética en al obra de Alejandra Pizarnik*, Tesis Doctoral en microfilm, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- _____ (2004): *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio (1994): "Alejandra Pizarnik. Mensajera de la luna", *Quimera*, 123, pp. 50-51.
- GIRONA FIBLA, Nuria (2008): *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*, México / Paris, RILMA 2 /ADEHL.
- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel (1991): *Todas las que ella era*, Buenos Aires, Corregidor.
- MALPARTIDA, Juan (1992): "Alejandra Pizarnik. Del jardín de Alicia al castillo de Kafka", *El Urogallo*, 1992, pp. 56-60.
- MOGA, Eduardo (2000): "Alejandra Pizarnik y Sophia de Mello: líricas en claroscuro", *Lateral*, p. 38.
- _____ (2001): "Hablar del silencio", *Lateral*, pp. 12-13.
- MOLINA, Enrique (1990): "La hija del insomnio", *Cuadernos Hispanoamericanos. Suplemento Los Complementarios*, 5, pp. 5-6.
- MUSCHETTI, Delfina (1995): "Poesía y paisaje: exceso e infinito", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 538, pp. 81-88.
- NUÑO, Ana (2003): "Esperando a Alejandra", *La Vanguardia. Culturas*, pp. 6-7.

- PARRA, Jaime D. (2001): "Al amor de Alejandra Pizarnik", *Turia*, 55-56, pp. 7-21.
- PERI ROSSI, Cristina (1973): "Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, pp. 584-588.
- _____ (2005): *Poesía reunida*, Barcelona, Lumen.
- PIÑA, Cristina (1990): "La palabra obscena", *Cuadernos Hispanoamericanos*. Suplemento *Los Complementarios*, 5, pp. 17-38.
- _____ (2005): *Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor.
- PIZARNIK, Alejandra (1969): *Nombres y figuras (aproximaciones)*, Barcelona, La Esquina.
- _____ (1975): *El deseo de la palabra*, ed. A. Beneyto & M. I. Moia, Barcelona, Barral editores.
- _____ (1990): *Obras Completas: poesía y prosas*, ed. C. Piña, Buenos Aires, Corregidor.
- _____ (1993): *La extracción de la piedra de locura. Otros poemas*, Madrid, Visor.
- _____ (2000): *Poesía completa*, ed. A. Becció, Barcelona, Lumen.
- _____ (2003a): *Diarios*, ed. A. Becció, Barcelona, Lumen.
- _____ (2003b): *Dos letras*, ed. A. Beneyto & C. Caulfield, Barcelona, March Editor.
- _____ (2009): *Poesía*, Madrid, EL PAÍS.
- SOLA, Graciela de (1968): "Aproximaciones místicas en la nueva poesía argentina. (Acerca de la obra de Alejandra Pizarnik)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 219, pp. 545-553.
- SONCINI, Anna (1985): "Alejandra Pizarnik: el tiempo de la noche y la experiencia poética", *Barcarola*, pp. 145-150.
- SUÁREZ ROJAS, Tina (1997): "Alejandra pizarnik: ¿la escritura o la vida?", *Espejo de paciencia*, 3, pp. 24-27.
- VENTI, Patricia (2008): *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Anthropos.
- VILA-MATAS, Enrique (2001): "La poeta que lloró hasta romperse: Alejandra Pizarnik", *El País. Babelia*, 22/11/2004. Accedido en: www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b04.html

JOSÉ MARÍA MERINO Y BERNARDO ATXAGA: LA METAMORFOSIS DE LA IDENTIDAD EN LOS RELATOS EN LA PENÍNSULA IBÉRICA HOY

Aránzazu Calderón Puerta

Instituto de Estudios Literarios de la Academia Polaca de Ciencias

Palabras clave: Metamorfosis, Literatura comparada, Literatura contemporánea, Relato breve, Literatura fantástica.

Al ser el soñar la manifestación primaria de la vida humana, y los sueños una especie de prehistoria de la vigilia, muestran la contextura metafísica de la vida humana allí donde ninguna teoría o creencia puede alcanzar.

María Zambrano

El conjunto de la narrativa breve de José María Merino así como la obra-puzzle *Obabakoak* de Bernardo Atxaga recogen entre sus motivos recurrentes el de la metamorfosis, entendida como la transformación física del personaje. Dicha transformación parece estar inspirada, en algunas ocasiones, en la tradición folklórica del norte de la Península, como en los ejemplos de la colección *Cuentos del reino secreto* de Merino, o la transformación de un niño en jabalí blanco en el relato *Exposición de la carta del canónigo Lizardi*, ambientado en el pueblo mítico de Obaba de Atxaga. En otras ocasiones, la metamorfosis surge en un contexto urbano, para nada vinculado con las leyendas locales o las creencias populares, ejemplificando así el concepto de Freud de *lo siniestro* (Unheimlich). En este caso el fenómeno fantástico se produce con el trasfondo de la normalidad más absoluta, por lo que adquiere un carácter aún más inquietante. Nos encontramos ante la invasión del lado oscuro de la realidad del lado claro de la misma, característica del género fantástico en la literatura de los siglos XX y XXI. Así ocurre con las historias de *El viajero perdido* o en *Cuentos del barrio del refugio*, de Merino, cuyo escenario es la gran ciudad anónima. El relato *Margarete y Heinrich, gemelos*, de Atxaga, por su parte, transcurre en Hamburgo, el polo opuesto al de la población rural de Obaba. Entre ambos espacios simbólicos oscilará la mayoría de las historias narradas en la novela *Obabakoak*.

En la obra de ambos autores, leonés y vasco – que escriben en distintas lenguas: Merino en castellano y Atxaga en euskera, auto traduciéndose a continuación en colaboración con otra persona – la transformación física del protagonista aparece fuertemente vinculada a la esfera de los sueños. A continuación analizaremos en ejemplos concretos cómo se entiende el papel de los sueños y su vinculación con el motivo de la metamorfosis.

1.- Soñadores angustiados

Los sueños, en todas sus posibles formas, son en la obra de Merino lo que la literatura a la vida del ser humano: un rincón de libertad emocional al que podemos acudir a refugiarnos frente a la demoledora rutina, que nos atonta e insensibiliza. En palabras del propio autor:

La literatura nos había acostumbrado a la imaginación, nos había enseñado a conocer nuestros sentimientos, había sido un escudo frente a la fatalidad de los dogmas y había hecho más soportable la sangrienta y brutal realidad, haciéndonos presentir la posibilidad de una realidad diferente (Merino: 1992: 673).

Las historias narradas por Merino están protagonizadas por personajes que renuncian a sus sueños y quedan desolados por la rutina diaria, o al revés, que renuncian a ésta para introducirse por voluntad propia en el mundo de los sueños. Los protagonistas que experimentan la metamorfosis física son soñadores que llevan grabada en su carácter la semilla que los conducirá a pasar por dicho proceso de transformación profunda, no sólo física, sino sobre todo psíquica. Merino afirma que

los hechos fantásticos de los cuentos [tienen] mucho que ver con las inclinaciones morales y mentales de sus personajes, pues [son] ellos quienes [parecen] suscitar la concurrencia de lo fantástico, como fruto de una calidad, o potencia, de sus propios delirios (Merino: 1992: 14).

Efectivamente, se trata de personajes que dirigen al mundo una mirada claramente diferenciada de la del resto de los seres humanos. Son individuos que buscan más allá, que ven otra realidad detrás de los objetos, lugares y personas de su entorno. Están marcados por un carácter a menudo melancólico, que se refleja en ese modo de mirar tan especial que es también el del escritor. En opinión de Merino: “Frente al

sentimiento avasallador de aparente y común normalidad que esta sociedad nos quiere imponer, la literatura debe hacer de crónica de la extrañeza.” (Merino, 1992: 9).

La protagonista de “Pájaros”, una mujer sencilla y de avanzada edad, ve así los rascacielos del centro de Madrid:

Con los años, el perfil de aquellos edificios se había ido convirtiendo a sus ojos en la figura de una masa montañosa. [...] Muchas veces había sospechado que las montañas que se alzaban tras el inerte desarrollo de las llanuras no eran otra cosa que el resto petrificado y deforme de rascacielos levantados en una antigüedad sin medida, [...] y en alguna ocasión en que contemplaba en la televisión una perspectiva montañosa, [...] ella sentía renovarse la inquietud de su sospecha, pues en los perfiles quebrados y los volúmenes carcomidos de aquellas aglomeraciones creía adivinar los signos de una perdurable descomposición (Merino: 1992: 676-677).

Su mirar y su imaginación se fusionan en diferentes momentos de la narración, dando lugar a una imagen destructiva de la realidad. Una visión en parte tan apocalíptica como las pesadillas de Zarasia y su sucesora en el relato *Zarasia, la maga*, repitiéndose de nuevo en un personaje femenino la visión obsesiva de la destrucción y de la presencia del pasado también en el futuro, reflejo todo ello de la angustia existencial de estos personajes.

Como podemos ver, los soñadores de Merino son soñadores angustiados y vulnerables, al borde de la locura en muchos casos, víctimas de sus sueños. Su mundo subjetivo inunda toda su existencia, apoderándose así el lado oscuro del lado claro. Por ello el Marcellus de “Valle del silencio” “decidió buscar en aquel valle el prometido desenlace a su desazón” (Merino, 1992: 102). Otro ejemplo lo constituye la investigadora protagonista de “Zarasia la maga”, quien concibe el mundo físico y la historia universal como una sucesión de desgracias que se suceden y que se materializan en sus pesadillas nocturnas.

Los personajes de Merino experimentan a menudo una singular alternancia y mezcla de vigilia y sueño, en la que los límites entre ambos se vuelven borrosos. En opinión de Merino “sueño y vigilia son el haz y el envés de una misma realidad” (1992: 102). Así ocurre efectivamente en el relato “Pájaros”, en el que consciencia e inconsciencia se entremezclan. Las pesadillas y lúgubres presagios de la madre protagonista de la historia, que ha canalizado su sufrimiento personal obsesivamente en la persona de su hijo, resultan ser, sin embargo, mucho más soportables que la realidad a la que debe enfrentarse. Se cumplen con el tiempo “los malos símbolos de los sueños del embarazo” (Merino, 1992: 681), ya que aunque “ella había creído que todo seguía

siendo la secuencia de los episodios de sus pesadillas [...] comprendió que sus sueños e intuiciones habían sido solamente vagos augurios de un sufrimiento irresistible, *el verdadero dolor de la vigilia*” (Merino, 1992: 681).

De la misma manera que la investigadora de Zarasia, la madre protagonista de “Pájaros” realiza un continuo esfuerzo para no traspasar definitivamente la línea divisoria entre las esferas de vigilia y sueño/ensoñación entre las que circula, lucha por conservar la oposición entre ambos, ya que traspasar de modo definitivo esa frontera implica la locura o la muerte. Si el muchacho protagonista del relato “La prima Rosa” consigue encontrar el equilibrio entre ambas esferas, no ocurre así con las mujeres de “Zarasia la maga” y “Pájaros”, que quedan “atrapadas” en la tela de araña del “otro lado”, del lado de la fantasía, del lado siniestro.

La metamorfosis, real o no, supone la culminación del proceso de tensión narrativa, así como de la tensión continua experimentada por el propio personaje a lo largo de la historia relatada. La tensión de Dolores, su resistencia a la realidad que se le resiste, se le opone, es la lucha continua contra la muerte que ella siente a su alrededor. Su obstinada defensa y protección del hijo es la resistencia a la muerte que todo lo invade, es la tensión de la vida, en esa perturbación del orden establecido... en la trasgresión representada por la metamorfosis.

2.- Imposibilidad de la memoria

Una mujer regresa de sus vacaciones de verano al apartamento que comparte con su pareja desde hace muchos años. Al entrar, percibe un extraño olor, mezcla agradable y desagradable al mismo tiempo. Se trata de una sensación casi imperceptible, que al parecer le está claramente destinada.

Las primeras páginas del relato nos dan ya la clave para su interpretación. Todas las señales físicas que la protagonista encuentra en la casa – las sensaciones sensoriales – son indicios de lo que ha pasado en su vida: lo que una vez estuvo habitado por la vida ha quedado abandonado por ella, dejando tras de sí un rastro de corrupción, como los cuerpos orgánicos de muerte recientísima, que conservan aún restos del calor vital que han albergado.

“Imposibilidad de la memoria” supone una clara crítica generacional que es subrayada mediante citas metadiscursivas: “Enloqueceríamos si fuésemos capaces de comprender hasta qué punto podemos llegar a cambiar. Nos convertimos en otros seres. Ese doble vampírico de algún relato de terror” (Merino, 1992: 324), piensa la protagonista. La realidad supera con creces la ficción: los integrantes de su generación se han transformado en algo que es mucho peor de lo que abominaban en su juventud. El “doble vampírico” simboliza la rutina y la comodidad que se han apoderado de la persona de los protagonistas, les han “chupado la sangre”, les han arrebatado la vida. Son los intelectuales de izquierdas que vivieron la Transición española y se enriquecieron salvajemente con la democracia: se opusieron al Franquismo, y luego se pasaron al bando de los “vencedores”, vinculándose al poder económico y político. La frustración y el vacío les ha conducido al cinismo, a la burla, al catastrofismo. Su risa amarga es un reírse en realidad de sí mismos, de los peleles en los que se han convertido. Han renunciado al sueño de construir un mundo mejor, a ser ellos mejores, al sueño de la autorrealización, al sueño del amor. Merino nos muestra así que la renuncia a los sueños nos conduce a la desaparición, a la pérdida de nuestra identidad, ya que relegamos lo más esencialmente humano de nosotros mismos. Es el mismo mensaje que encontramos en otros relatos, como “La prima Rosa” o “Pájaros”. La renuncia a los sueños lleva a los personajes de “Imposibilidad de la memoria” a la desaparición emocional, generacional... y física. Y así, la protagonista

El primer día de septiembre se levantó muy temprano, *inquieta por un sueño que no era capaz de recordar*. Fue deprisa al cuarto de baño y buscó su rostro en el espejo. Reflejados en aquella superficie, aparatos sanitarios, cortinas, frascos, toallas, *mostraban una presencia sólida [...]*

Buscó su propio rostro, pero no halló sino la soledad del cuarto vacío, en una perspectiva imposible para cualquier mirada humana. *Pues todo rastro visible de sí misma había también desaparecido* (Merino: 1992: 337).

Se despierta “inquieta por un sueño que no era capaz de recordar”. Si tomamos la frase al pie de la letra también se puede interpretar como que el no ser capaz de recordar sus sueños – entendidos en el sentido metafórico, y no literal – es el motivo de la metamorfosis, al igual que le había ocurrido a su pareja con anterioridad. Al olvidar su(s) sueño(s) pierde su esencia, primero espiritual y luego física, desapareciendo literalmente. Si olvidamos nuestros sueños, renunciamos a nosotros mismos, a nuestra

identidad, porque precisamente la característica específica del ser humano es la capacidad de soñar, la necesidad de soñar. Sin los sueños, “desaparecemos”, nos volvemos *invisibles* a los demás, pero sobre todo a nosotros mismos. Los sueños es lo que debe permanecer, pese al cambio continuo característico de la cultura contemporánea.

Resumiendo, podemos concluir que la metamorfosis representa en la obra de Merino el estado máximo del sueño y de su realización, siendo a la vez liberación y condena para el personaje que la experimenta. Es un camino que se abre para cerrarse al mismo tiempo, una vía de apertura que se repliega en sí misma, de nuevo en una doble dirección hacia fuera y hacia dentro de la conciencia, del espacio. Permite al individuo el acceso a nuevas esferas de sí pero para condenarse a continuación por ello. La condena es el precio que paga por acceder a la libertad. La metamorfosis tiene por tanto un carácter aporético, pues los personajes se liberan para a continuación quedar de nuevo encerrados.

3.- Margarete y Heinrich: el círculo infinito

Un día Heinrich, que es presentado como un personaje marcadamente homosexual, se entera por medio de una carta de la muerte de su hermana gemela, Margarete, atropellada por un tren. Queda muy afectado por la noticia, y decide revivir a su hermana en su persona convirtiéndose en mujer. Así, empieza una nueva vida. Una vida que parece bastante plena hasta el momento en que se da cuenta de que ha olvidado a Margarete. Entonces comienza a sentir una atracción fatal por los trenes y las estaciones que al parecer le llevarán a cometer suicidio de la misma forma que su hermana, tirándose a las vías.

Como hermanos gemelos que son Heinrich y Margarete se caracterizaban desde la infancia por una peculiar simbiosis que afectaba incluso a sus cuerpos, al ámbito del género y de la sexualidad: “¿No habían sido los dos, durante mucho tiempo, casi imposibles de distinguir?” (Atxaga, 1989: 381), se pregunta Heinrich. Deducimos que siendo todavía niños otras personas los confundían fácilmente, como si fueran intercambiables uno por otro. En otras palabras, los gemelos se volvieron visiblemente diferenciables desde el punto de vista sexual a partir del momento que alcanzan la

primera pubertad. Hasta ese momento habían gozado de la gran libertad de género que es el vivir en terreno de nadie, en medio de la no definición y de la ambigüedad de identidad sexual. Este terreno de la imprecisión, de la libertad que otorga el equívoco, puede ser la base de la interpretación del conjunto del relato. Entendemos en este punto indeterminismo no sólo como lo contrario a “determinismo”, sino como lo “no determinado”.

Al igual que en la obra de Merino, el ámbito del sueño, de la fantasía, constituye en el relato de Atxaga el pasaje a nuevas esferas de la realidad. En palabras de Judith Butler:

La fantasía no es lo opuesto a la realidad; es lo que la realidad impide realizarse y, como resultado, es lo que define los límites de la realidad, constituyendo así su exterior constitutivo. La promesa crucial de la fantasía, donde y cuando existe, es retar los límites contingentes de lo que será y no será designado como realidad. La fantasía es lo que nos permite imaginarnos a nosotros mismos y a otros de manera diferente; es lo que establece lo posible excediendo lo real; la fantasía apunta a otro lugar y, cuando lo incorpora, convierte en familiar ese otro lugar (Butler, 2006: 51).

Así, los límites que le marca a Heinrich la sociedad y su propio cuerpo son transgredidos en el acto de transformación física y psicológica que tiene lugar en el cuerpo del personaje. Pero esa transformación es sólo posible a partir del sueño de Heinrich de convertirse en mujer: la fantasía es imprescindible, fundamental como señala Butler, punto de origen, de despegue de los cambios individuales y sociales, de los cambios de comportamiento y de construcción de la identidad.

Heinrich se sentía “atrapado” en su cuerpo determinado culturalmente (socialmente) como “hombre”. Sin embargo, “«cultura» y «discurso» atrapan al sujeto pero no lo conforman” (Butler, 2007: 278). Por eso el estar atrapado no le impedirá transformar tanto su cuerpo como su manera de vivir hacia algo más próximo a sus deseos. En palabras de Butler, nos encontramos ante un intento de lograr una vida más habitable (Butler, 2006: 13).

Para alcanzar este objetivo, el joven debe pasar necesariamente por el duelo por la muerte de Margarete, y por el subsiguiente cuestionamiento y replanteamiento del propio “yo”. El rito mortuario de despedida de Margarete constituye el momento culminante del relato que provocará la transformación física (psíquica y emocional) del personaje. La escena tiene un marcado carácter ritual. En ella presenciamos la despedida de un ser vivo, pero se produce simbólicamente el nacimiento de otro nuevo.

Alguien debe morir para que otro pueda nacer. Muere por tanto Margarete, pero al mismo tiempo muere simbólicamente el propio Heinrich. Se trata de la muerte del Heinrich que ha sido hasta ese momento de su vida. Gracias por tanto a una muerte doble, se hace posible el renacer del protagonista a través de una acción ritual y mágica. Se produce entonces el fenómeno “fantástico” de la metamorfosis por medio de las palabras mágicas (acto performativo de Butler y acto de habla de Austen) y por medio del objeto mágico del cuento tradicional (acto performativo subversivo de Butler): el vestido de la hermana.

La fantasía de volverse mujer se vuelve así para Heinrich real. *Simulando* ser mujer, Heinrich se convierte *de hecho* en mujer: de ahí la alternancia en el uso de los pronombres y sustantivos masculino-femenino en el texto, que mantienen cierta ambigüedad. Para Kazimierza Szczuka la feminidad consiste precisamente en una mascarada marcada por la artificialidad. Para ella “la mascarada es la construcción de la identidad femenina, para la que ser y aparentar, simular, significa lo mismo” (Szczuka, 2001: 178). En otras palabras, la máscara creada, que debería ocultar, lo que hace es desvelar, descubrir, conformar la nueva identidad del personaje.

Sin embargo, esta nueva vida parece destinada a terminar en fracaso si prestamos oídos a la repetida intervención del narrador a lo largo del relato: según éste, desde el punto de vista del cuento tradicional, Heinrich está condenado al castigo de acuerdo con el esquema cerrado del cuento (determinismo). El cuento, al igual que el mito, permite aplicar una especie de orden del mundo, apartar lo azaroso, instaurando una cosmovisión determinada. En ese caso estaríamos ante el folklore como fuente de sencillos esquemas simbólicos, que marcan determinados valores y comportamientos que tienen por objetivo mantener un determinado orden social y una concreta visión del cosmos, como señala Szczuka.

Pero este supuesto orden impuesto por el cuento tradicional supone una pista falsa. Es evidente que Atxaga no se limita simplemente a aplicar el esquema del cuento a su historia. Lo transgrede, lo altera, juega con él con ironía, modificando así su significación. Aplicando el principio de Butler al terreno literario, Heinrich *no* queda “encerrado” en la “cultura” del cuento tradicional. La literatura es aquí el discurso cultural por el que Heinrich está condicionado, pero *no determinado*. El personaje literario está compuesto por el discurso de la tradición oral y escrita, y viene definido

por él. Está influenciado por el cuento tradicional, en el que hay un esquema fijo, preexistente, que la narración en principio debe respetar. Pero aplicando ese esquema a un contexto actual (s. XX), y a un tema y problemática también actuales (el género) adquiere una significación totalmente distinta, en la que el determinismo deja de ser la única clave posible de interpretación.

Por ejemplo, en el esquema de los cuentos tradicionales al inicio de la historia recae sobre el protagonista una prohibición que más tarde éste transgrede. En la versión contemporánea del cuento que realiza Atxaga, en cambio, la prohibición surge del interior del personaje y no de alguien externo a él. Lo mismo sucede con el encantamiento y transformación mágica, que se producen en su interior, desde él. El efecto del encantamiento mágico se romperá si transgrede la prohibición que se ha impuesto a sí mismo, como efectivamente ocurre: al darse cuenta de que ha olvidado a su hermana, se produce un giro en los acontecimientos que los precipita hacia su final. En nuestra opinión, esto se debe a que la metamorfosis había sido posible gracias a la relación establecida con Margarete, una relación marcada por la ambigüedad. Por eso, al olvidar a la hermana se transgrede la relación originaria que concedía la libertad necesaria para que el juego del equívoco fuera posible.

Otro ejemplo de resignificación de la tradición lo constituye el propio motivo de la metamorfosis al encontrarse en un contexto nuevo. En el caso de Heinrich, el disfraz y la máscara tienen una función aún más compleja que en el concepto de feminidad presentado por Szczuka. Son elementos basados en un modelo originario: Margarete. Estamos, por tanto, ante un caso de copia y original. Al convertirse en mujer, Heinrich se vuelve réplica de otra mujer, aunque a raíz de la transformación se siente más conectado consigo mismo que nunca antes en su vida. Es auténtico y es falso al mismo tiempo.

Este juego con la fantasía, con la ficción, con la simulación, se puede interpretar como metáfora de la literatura. Ésta es también un juego, pura artificialidad – como nos demuestra el insistente narrador a lo largo de todo el relato.

Tras convertirse Heinrich en mujer, autenticidad y disfraz se vuelven, simultáneamente, verdad y pura ilusión, mera fantasía: “La nube, aquella nube que le

envolvía y *en la que se fundamentaba su vida*, comenzó a disiparse una noche”¹ (Atxaga, 1989: 385). La fantasía – el sueño de ser Margarete – se rompe en pedazos, y con ella la felicidad alcanzada. Olvidada la promesa que dio comienzo al proceso de transformación, se deshace el encantamiento. Heinrich ha olvidado que está jugando un juego, el juego de la mimesis. Según la teoría de Schiller sobre la literatura, ésta es el ámbito de la libertad siempre que no olvidemos que el espacio del arte es el espacio de la imitación. La nube de fantasía se deshace cuando Heinrich olvida que está jugando a ser Margarete. Queda encerrado en la identidad de su hermana, perdiendo de esta manera toda libertad.

Las variaciones y alteraciones del carácter de los dos hermanos constituyen una de las claves fundamentales de la interpretación del texto. La estructura circular del relato nos muestra un círculo vicioso en el que no podemos distinguir fin ni principio. La existencia de un hermano en el otro, junto con el otro, en simbiosis, parece unirlos irremediabilmente en un destino único, compartido. Podemos suponer que en cierto momento de su vida Margarete se transforma en Heinrich, es decir, en una persona triste y solitaria, y termina matándose. Por su parte Heinrich, que al convertirse en su hermana, de solitario y serio pasa a ser alegre y social, va a terminar cumpliendo el mismo destino de Margarete: el suicidio. Como en un juego de espejos enfrentados la imagen de cada uno de los dos hermanos se refleja en la superficie del espejo del otro, una y otra vez hasta el infinito, perdiéndose el punto de partida, la imagen que originó el primer espejismo rebotado. Copia y original se funden y se confunden.

Pero el texto de Atxaga no descarta otras versiones posibles de interpretación. La ambigüedad es una elección claramente voluntaria de narrador y autor, que por medio del uso de fórmulas lingüísticas que expresan duda, características del género fantástico, se encargan de introducir la vacilación en el lector a la hora de comprender los hechos narrados en la ficción. En especial, la frase final del relato: “Luego, *quizá* por última vez, se encaminó hacia la estación” (Atxaga, 2004: 388) puede interpretarse como la confirmación del suicidio, pero también puede interpretarse que, tras comprender Heinrich el error que ha cometido al olvidar a su hermana (y olvidar por tanto que se encuentra siempre en el terreno de la fantasía) y tras prometerse a sí mismo que “no volverá a suceder”, se encamina “por última vez” a la estación en el sentido de

¹ La expresión “vivir en una nube” significa vivir fuera de la realidad. Subrayado nuestro.

que no volverá allí nunca más, ya que ha recuperado la posibilidad de seguir jugando a crear su propio destino.

Como hemos visto, en *Obabakoak* el artificio de la literatura es mostrado por medio de los juegos intertextuales y metaliterarios. De tal suerte, el cuento tradicional, tal y como nos lo presenta Atxaga en *Maragarete y Heinrich, gemelos*, incluido en un contexto más amplio, cambia su significación originaria ampliándola en direcciones múltiples. Se borran así las fronteras entre la literatura tradicional y la actual, produciéndose un juego intertextual de influencias y re-significaciones abiertas, al más puro estilo butleriano.

BIBLIOGRAFÍA

- ATXAGA, Bernardo (1989): *Obabakoak*. Barcelona, Byblos.
- MERINO, José María (1992): *50 cuentos y una fábula*. Punto de lectura, 2001.
- _____ (2004): *Cuentos de los días raros*. Madrid, Alfaguara.
- BUTLER, Judith (2006): *Deshacer el género*. Barcelona, Piados.
- _____ (2007): *El género en disputa*. Barcelona, Piados.
- JANION, Maria (1996): *Kobiety i duch inności*. Varsovia, Sic.
- PAZ, Octavio (1998): *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra Letras Hispánicas.
- SZCZUKA, Kazimierza (2001): *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Cracovia, eFKa.
- ZAMBRANO, María (1998): *Los sueños y el tiempo*. Madrid, Siruela.

**LA MADRE ESPAÑA DE VALLEJO EN
ESPAÑA, APARTA DE MI ESE CÁLIZ**

Rocío Calvo Fernández
Universitat Pompeu Fabra

Palabras claves: Poesía, Vallejo, Simbología, Madre, España.

Yo vivo muriéndome; y yo no sé dónde me irá a dejar esta vida miserable y traidora. En este mundo no me queda apenas nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado, me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer, ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor.

(Carta a su hermano Miguel, 16 de octubre de 1918)

1.- Palabras preliminares

Vallejo fue un poeta angustiado ante la pregunta sobre la existencia del hombre y el sentido del ser. Sumergido en una interrogación constante ante la vida, la muerte, el tiempo... buscó siempre una verdad, un absoluto que le diera una respuesta y le proporcionará la anhelada unidad del ser. Esta búsqueda constante que es su poesía gira en torno a una serie de símbolos – “obsesiones” las ha llamado Américo Ferrari (1974) – entre los que la figura de la madre adquiere, en muchos momentos, un carácter primordial. Cierto es que, a pesar de ser una constante y mantener la misma esencia a lo largo de su obra poética, va cambiando al mismo tiempo y haciéndose diferente. Desde *Los heraldos negros* hasta *España, aparta de mí ese cáliz* la madre vallejana sufre una importante evolución, simultánea a la evolución conceptual y retórica que se dará en su poesía. Comenta Alberto Escobar refiriéndose al tema de la madre y el hogar en *Los heraldos negros*: “Este tópico reaparece en los libros siguientes; pero en cada uno se me ocurre que es el mismo y es distinto, y que en cada caso la relación entre el tópico y el resto de la obra se transforma” (Escobar 1971: 239).

El poeta Vallejo, que a su vez es siempre hombre Vallejo, se pregunta constantemente acerca de su existencia y sobre la posibilidad de la unidad de ser. Sin encontrar respuesta el hombre vallejiano caminará por un mundo hostil como un desamparado. Es más, se sentirá como un huérfano, solo, sin una madre que le ayude y

proteja en el camino de la vida. En este sentido el símbolo de la madre recibe en su poesía una dimensión trascendental. Ella será su refugio, siempre en relación al calor del hogar de la niñez. Madre y hogar representan la protección, la seguridad y el calor que necesita este hombre huérfano en la cárcel de un mundo limitado, finito y múltiple¹.

El hogar, en el que la madre ocupa un lugar central, se presenta a través de una visión nostálgica, como un recuerdo y finalmente como una ausencia. La visión del pasado se idealiza y se convierte en el signo de la felicidad y el paraíso perdido de la niñez. Pero el niño es ahora un adulto y tiene que sobrevivir en soledad a una existencia múltiple, presentada como una eterna lucha de contrarios. Esta heterogeneidad le impide alcanzar la plenitud y le somete irremediabilmente al tiempo. Como consecuencia, se angustiara, sufrirá y buscará, en una atmosfera de confusión y de desesperación, un absoluto que se presenta inalcanzable. Este absoluto está encarnado, en muchos momentos de su poesía, por la figura materna. En la unión primigenia con la madre es donde puede suceder la unidad de ser, pues cuando el ser llega a la vida, al mundo, cuando el ser existe, cuando se separa del vientre materno, es cuando se separa también de su unidad. En la madre está *la raíz, la causa del origen* y es la que tiene la clave del enigma y el misterio de la vida. No sólo de la vida de Vallejo, sino de la de todos los hombres inocentes y huérfanos que recorren el mundo.

Por tanto la orfandad vallejjiana es también símbolo del desconocimiento, del no saber del hombre en su existencia. Por ello su destino es la demanda insaciable de la madre, que es además la portadora del conocimiento.

Junto a la madre aparece otro de los elementos claves en la poesía de Vallejo: los alimentos. La madre es la portadora eterna de estos alimentos, la que da de comer al hijo, al hombre, que aparece siempre con un ser esencialmente hambriento. Hay, pues, una identificación entre el dolor de la existencia y el hambre: el hombre sufre y tiene hambre, y sólo bajo la protección de la madre podrá calmar su angustia vital. Ella es la única que puede liberarlo de la pesadumbre de su existencia, de las limitaciones y la finitud de la misma. Por tanto la madre es también libertadora.

La representación de lo materno y los elementos que lo rodean (hogar, orfandad, hambre, conocimiento...) crea un universo poético preciso en la obra de Vallejo alrededor de esta temática. En él, estos símbolos irán entrelazándose para desembocar

¹ Según Francisco Martínez García (1976: 135) en la poesía de Vallejo, principalmente en *Trilce*, encontramos tres psicologías básicas del poeta: "psicología de encarcelado", "psicología de reprimido" y "psicología de huérfano".

en la identificación de la madre con el absoluto. Pero, como ya he comentado, aunque la esencia del elemento materno se mantiene en toda la obra poética, hay una evolución desde *Los heraldos negros* que culminará en el último libro del peruano, cerrándose, de este modo, el círculo abierto en sus primeras composiciones.

2.- De *Los heraldos negros* a *Trilce*

Los heraldos negros (1919), este libro influenciado por el Modernismo, pero en el que ya se aprecia una estética particular y personal, está compuesto por seis secciones, de las que tan sólo permanece fuera el poema que da título al libro. Una de estas secciones, “Canciones del hogar”, está dedicada al tema familiar. En ella se observa como el modo de sentir de Vallejo es delicado, incluso tierno, diferente al angustiado tono de dolor de su poesía venidera. Los poemas de “Canciones del hogar” reviven el calor del hogar y el recuerdo de una infancia feliz, donde la presente imagen de la madre será ya símbolo de protección. La madre aparece acompañada normalmente por el padre, quien prácticamente desaparece en las obras posteriores de Vallejo. También los hermanos están presentes en estos poemas.

Composiciones como “Encaje de fiebre” o “Los pasos lejanos” son representativas de esta visión de lo materno del primer libro de Vallejo, donde el único consuelo a su existencia lo encontrará en el pasado, junto al calor familiar y sobre todo junto a la madre, que va adquiriendo ya un papel principal. Dice Vallejo en “Encaje de fiebre” (p. 108)²:

En un sillón antiguo sentado está mi padre.
Como una dolorosa entra y sale mi madre.
Y al verlos siento un algo que no quiere partir.

Y en “Los pasos lejanos” (p.110):

Y mi madre pasea allá en los huertos
saboreando un sabor ya sin sabor.
Está ahora tan suave,
tan ala, tan salida, tan amor.

En ambos poemas Vallejo recuerda con nostalgia el hogar que ahora sin él, permanece en soledad. La madre aparece sola esperando al hijo que ha partido. Esta idea sólo aparece en *Los heraldos negros* y en algunos de sus poemas póstumos, pues

² Las citas a lo largo del texto remiten a la edición crítica de Américo Ferrari (Vallejo 1996).

en adelante será siempre el hijo el que espera a la madre en su soledad. En *Trilce*, por ejemplo, este tópico será una constante.

En *Trilce* (1922) la madre centra muchos de los poemas del libro. La visión que de ella se da parte, al igual que en *Los heraldos negros*, del recuerdo de su infancia, pero trasciende en una simbología en la que la madre se identifica plenamente con el absoluto vallejiano. Ahora es la voz del adulto la que habla, del hombre que sufre su existencia y que se interroga sobre ella. Ahora está más perdido que nunca en el mundo, más angustiado que nunca, huérfano en busca de una madre que le proporcione unidad y conocimiento. Pero la madre en *Trilce* está ausente³. Y, sin embargo, a pesar de esta ausencia, el poeta cree rotundamente que en ella está la ansiada unidad y que ella puede ser la libertadora de este mundo, cárcel que lo oprime⁴. Así lo canta el poeta en *Trilce* XVIII (p. 190), tomando como referencia simbólica su estancia en la cárcel:

Amorosa llavera de innumerable llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni llorarás,
di, libertadora!

También en *Trilce* la figura del hombre hambriento como hombre que sufre su existencia adquiere una dimensión simbólica cardinal, sólo superada en los *Poemas Humanos*⁵. La madre seguirá siendo quien alimenta al hijo-hombre hambriento, pero en ocasiones la imagen de los alimentos se torna negativa. Ya no remitirá a la protección y al amor maternal, sino a la orfandad y a la soledad del hombre, cuya madre está ausente y no tiene quien le acompañe en el rito familiar de la comida. Esta idea ya se aprecia en el poema “La cena miserable” (p. 86) de *Los heraldos negros*, donde el poeta sentado en la mesa para cenar “con la amargura de un niño que a media noche llora de hambre”, se lamenta del sinsentido de haber nacido y espera reunirse en una desayuno idílico con su familia:

Y cuando nos veremos con los demás, al borde
de una mañana eterna, desayunando todos.
Hasta cuando este valle de lágrimas, a donde
yo nunca dije que me trajeran .
De codos
todo bañado en llanto, repito cabizbajo

³ No debemos olvidar que la madre de Vallejo muere en el verano de 1918, justo después de acabar *Los heraldos negros*. Este hecho marcará profundamente al poeta para el resto de su vida.

⁴ En noviembre de 1920 Vallejo será encarcelado en la cárcel de Trujillo. A partir de *Trilce* tomará esta experiencia (que le marcará enormemente) para representar el mundo como una cárcel.

⁵ La obsesión por el alimento junto a la representación de la madre aparece, por ejemplo, en *Trilce* XLVI y en *Trilce* XXIII.

y vencido: hasta cuando la cena durará.

La misma idea se observa más claramente en *Trilce* XXVIII (p. 201), poema donde Vallejo se describe almorzando en soledad y con la angustia de estar comiendo en una mesa que no es la de sus padres.

He almorzado solo ahora, y no he tenido
madre ni súplica, ni sírvete ni agua,
ni padre que, en el fecundo ofertorio
de los choclos, pregunte para su tardanza
de imagen, por los brochos mayores del sonido.

Más adelante en el mismo poema dice Vallejo:

Cuando ya se ha quebrantado el propio hogar,
y el sírvete materno no sale de la
tumba,
la cocina a oscuras, la miseria del amor.

En un momento de este poema la palabra MADRE aparece escrita en mayúsculas y separada del verso, adelantando, de este modo, el valor simbólico de madre universal que logrará su culmen en *España, aparta de mí ese cáliz*.

Muchos de los poemas de *Los heraldos negros* y *Trilce*, cuyo nivel semántico esta compuesto por sustantivos relacionados con la comida, hacen referencia a un tema fundamental para entender la poesía de Vallejo y la relación existencia-madre-ser⁶. Hablo de la deuda y de la culpa⁷. Para Vallejo el hombre, cuando nace, lleva consigo la culpa de haber nacido, de existir, por ello estará hasta su muerte en una deuda constante. Esta esencia deudora del ser está íntimamente ligada a la visión que el poeta tiene de la existencia, limitada, finita, contradictoria... La deuda de la vida sólo se absolverá en la unidad y con ella se irá también la culpa. Por eso Vallejo busca la respuesta en la madre, a quién pregunta el porqué de su deuda con el mundo:

Tal la tierra oírás tu silenciar
como nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable
y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú no lo diste,
¿di, mamá? (p. 195)

⁶ Por ejemplo en poemas como “Ágape” o “El pan nuestro” de *Los heraldos negros* o en el poema *Trilce*. XXIII de *Trilce*.

⁷ En “Génesis y recepción de la poesía de César Vallejo” (Vallejo 1996: 501-554), Rafael Gutiérrez Girardot trata el tema de la culpa en Vallejo en relación a otros escritores, “¿qué culpa y qué castigo sintió y sufrió Vallejo?”, dice mientras compara su culpa y su deuda en el mundo a las de Kierkegaard, Kafka y George Trakl.

En esta triada Madre-alimentos-culpa, el pan adquirirá una importancia fundamental como símbolo. Pero será en los *Poemas Humanos* donde encontrará un lugar privilegiado.

3.- Los poemas de París: *Poemas humanos* y “Lomos de sagradas escrituras”

En el camino hasta llegar a la madre universal de *España, aparta de mí ese cáliz*, inevitablemente hay que pasar por *Los heraldos negros* y la fase trícica para acabar desembocando en lo poemas que Vallejo escribió en París. Entre 1923 y 1938 escribe unos ciento veinte poemas, de los cuales sólo seis fueron publicados en revistas, quince fueron ordenados por el poeta para que se constituyeran como libro y es lo que hoy conocemos como *España, aparta de mí ese cáliz*, y el resto, noventa poemas, fueron publicados póstumamente bajo el título de *Poemas humanos*.

Las preocupaciones de Vallejo en su etapa parisina siguen siendo las mismas: el sufrimiento del hombre, la unidad del ser, la angustia ante la temporalidad, la deuda de la vida...Pero Vallejo irá transformando no sólo la forma de expresar sus ideas, también la concepción de determinados símbolos, uno de ellos, será el de la madre.

En los *Poemas humanos*, la figura de la madre no aparece en tantas ocasiones como en el resto de la obra poética. Sin embargo la idea del hombre hambriento que sufre su existencia adquiere una fuerza inconmensurable y el pan se convierte en un símbolo esencial, representado como objeto ideal, situado en el plano del símbolo de lo materno.

El poema “En la rueda del hambriento” (p. 364) es uno de los *Poemas humanos* en los que además de hacer referencia explícita a la madre (que cada vez con más fuerza adquiere una dimensión universal) retrata el tema de la orfandad, la miseria y el sufrimiento del hombre logrando una expresividad conmovedora:

Una piedra en que sentarme
¿no habrá para mí?
Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz,
la madre del cordero, la causa, la raíz,
¿esa no habrá ahora para mí?
¡Siquiera aquella otra,
que ha pasado agachándose por mi alma!
siquiera
la cálcarida o la mal (humilde océano)
o la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre,
¡esa dádmela ahora contra mí!

Más adelante, continúa diciendo el poeta:

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme
una piedra en que sentarme,
pero dadme,
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,
pero dadme,
en español,
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
y después me iré...
Hallo una extraña forma, está muy rota
y muy sucia mi camisa
y ya no tengo nada, esto es horrendo.

Lo materno irá siempre en relación al hombre huérfano y solitario. A los *desgraciados* a los que Vallejo canta en sus *Poemas humanos*. No hay que olvidar, sin embargo, que en los poemas en prosa que se incluyen en este poemario Vallejo hará referencia a la madre en varias ocasiones⁸. Francisco Martínez García (1976) observa que en este grupo de poemas uno de los hilos que aparece es el de *hogar-madre*. A esta pareja de elementos, el estudioso incluye un tercero: el *sexo*, pues, para él, “las relaciones madre-hijo (de siempre plasmadas en los versos vallejianos como unas relaciones en las que el amor protector era la nota dominante), son en estos poemas eróticos-sexuales” (Martínez García, 1976: 162).

Como he comentado, en esta etapa poética europea de Vallejo, publicará una serie de poemas en revistas. Uno de ellos tiene una gran relevancia dentro de la evolución del símbolo de la madre a lo largo de su poesía. El poema, llamado “Lomo de las sagradas escrituras” (p.303), ha sido prácticamente ignorado dentro de su obra⁹. Lo publicó Luis Alberto Sánchez en la revista *Mundial* en el año 1927. Es clave para entender el salto que se produce en la visión de la madre desde *Los Heraldos negros* hasta *España, aparta de mí ese cáliz*.

Sin haberlo advertido jamás, exceso por turismo
y sin agencias
de pecho en pecho hacia la madre unánime
.
Hasta París ahora vengo a ser hijo. Escucha,
Hombre, en verdad te digo que eres HIJO ETERNO
pues para ser hermano tus brazos son escasamente iguales
y tu malicia de ser padre, es mucha.
La talla de mi madre moviéndome por índole

⁸ Hará referencia a la madre en “El buen sentido”, “Las ventanas se han estremecido” y “Tendríamos ya una edad misericordiosa”. El tema de la ausencia familiar en el hogar aparece en “No vive ya nadie aquí - me dices.”

⁹ Véase la interpretación de este poema en LARREA, Juan (1962): “Un poema ignorado y singular de César Vallejo”, en *Aula Vallejo*, I, Córdoba, pp.62-69.

de movimiento
y poniéndome serio, me llega exactamente al corazón:
pensando cuanto cayera de vuelo con mis tristes abuelos,
mi madre me oye en diámetro callándose en altura.

Mi metro está midiendo ya dos metros
mis huesos concuerdan en género y número
y el verbo encarnado habita entre nosotros
y el verbo encarnado habita al hundirme en el baño,
un alto grado de perfección.

Sin pararnos excesivamente a comentarlo, es interesante resaltar como en este poema se sitúa el paso intermedio entre la madre individual de *Los Heraldos negros* y *Trilce*, la madre universal que se atisba en los *Poemas Humanos* y la que claramente se representa en *España, aparta de mí ese cáliz*. Primero porque este será el último poema en el que Vallejo nombre a la madre como “mi madre”. Y segundo porque por primera vez encontramos a la *madre unánime* y al *hijo eterno*, escrito además con letras mayúsculas. Es decir, con cada vez más fuerza la madre individual de Vallejo empieza a ser colectiva y él no será su único hijo, sino toda la humanidad, el hombre, el *hijo eterno*.

4.- La madre España de Vallejo en *España, aparta de mí ese cáliz*.

España, aparta de mí ese cáliz es un libro compuesto de quince poemas cuya temática es la guerra civil española y está escrito paralelamente a los *Poemas humanos*. No lo tomaré, en mi análisis, como un libro de circunstancias. Lo he estudiado en su dimensión simbólica y a partir de ella explicaré como el tema de la madre trasciende y cómo se concluye este tópico fundamental de la obra poética del peruano. Explicaré, pues, cómo la simbología de lo materno cierra y desemboca en una dimensión cósmica y universal.

¿Qué diferencias existen en la representación de lo materno entre el resto de la obra de Vallejo, donde hay una voz individual, la del poeta, y su último libro donde nos encontramos con un sujeto colectivo, la humanidad? Ésta es una de ellas. Vallejo, que carga con la culpa de haber nacido y se siente en deuda, encuentra en la solidaridad con el hombre y en la conciencia colectiva del sufrimiento el lugar perfecto donde saldarla. La lucha por la supervivencia de España, a la cual se adhiere, representa la lucha por la humanidad y a su vez su propia salvación. Pero no debemos olvidar que para Vallejo, la libertadora y protectora, la portadora del conocimiento y el alimento, la que tiene las respuestas para deshacerse de su culpa vital, es la madre. Entonces, ¿dónde se encarnará

ahora la madre, si el yo individual de Vallejo se he difuminado totalmente en el tono hímnico de su último poemario? Ahora la madre, tras su muerte, tras su ausencia, tiene un lugar donde revivirse y concretarse: España. Dice Américo Ferrari: “Igual que el sentimiento de deuda y de culpa, el amor a la madre se encarna también en una representación colectiva: la madre España. Hay en el último poemario una transposición al plano social de la madre-símbolo individual de *Trilce*” (Ferrari 1974: 182).

Vallejo retoma todos los tópicos que giran alrededor de la figura materna y les da una nueva perspectiva, en la cual ya no se nos revierte a una visión nostálgica del pasado, todo lo contrario. En Vallejo se abre la línea de la esperanza, la visión de un futuro escatológico, en el que, a través del triunfo de la utopía comunista en la tierra española, la humanidad puede salvarse, liberarse y encontrar una respuesta y la unidad. La unidad del ser entre todos los hombres. Y Vallejo, por primera vez, se lo plantea desde un presente, se lo plantea aquí y ahora.

En este nuevo presente planteado por el poeta, el débil y el oprimido, encarnado en el obrero, es el nuevo hombre huérfano y desamparado en este mundo hostil, pero, por primera vez el sufrimiento constituye una nueva fuerza para estos hombres. De este modo se expresa en el poema “Batallas” (p. 455), donde aparece también la figura simbólica de una madre:

Lid a priori, fuera de la cuenta,
lid en paz, lid de las almas débiles
contra los cuerpos débiles, lid en que el niño pega
sin que le diga nadie que pegara,
bajo su atroz diptongo
y bajo su habilísimo pañal,
y en que la madre pega con su grito, con el dorso de una lágrima
y en que el enfermo pega con su mal, con su pastilla y su hijo
y en que el anciano pega con sus canas, sus siglos y sus palos
y en que pega el presbítero con dios!
Tácitos defensores de Guernica,
¡Oh, débiles
oh, suaves ofendidos
que os eleváis, crecéis y llenáis de poderosos débiles el mundo.

Los desamparados y los débiles dejarán de estar solos y dejarán de ser huérfanos en el futuro, pues Vallejo cree haber encontrado, por fin, en la hermandad de los hombres y en la Madre España, la unidad, el absoluto y el pleno conocimiento. Por ello cuando Vallejo habla de la hermandad de todos los hombres, no canta sólo la unión y el amor de una clase social concreta: “hacedlo por la libertad de todos, del explotado y del explotador” (p.454), dirá en su conocido “Himno a los voluntarios de la república”.

Nos encontramos, así, ante un esquema simbólico, en el que España, representa la figura materna que hemos encontrado en la poesía de Vallejo desde sus primeras composiciones. Alrededor aparecen el resto de los motivos que acompañan a este símbolo: el hogar protector, la liberación, el camino hacia el absoluto y el conocimiento. Incluso la provisión de comida al hombre hambriento en su existencia, pues no debemos olvidar que la tierra es la que nos proporciona los alimentos. Por otro lado, el sujeto del poema pasa a ser colectivo¹⁰. Todos los hombres son hermanos e hijos eternos de la Madre España.

Para analizar este símbolo es primordial el último poema del libro que además da nombre al mismo. El poema XV (p. 481), titulado “España, aparta de mi ese cáliz”.

Niños del mundo
si cae España – digo, es un decir –
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
¡qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra madre con sus férulas
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!

Si cae – digo, es un decir – si cae
España, de la tierra para abajo,
niños ¡cómo vais a cesar de crecer!
¡cómo va a castigar el año al mes!
¡cómo van a quedarse en diez los dientes,
en palote el diptongo, la medalla en llanto!
¡Cómo va el corderillo a continuar
atado por la pata al gran tintero!
¡Cómo vais a bajar las gradas del alfabeto
hasta la letra en que nació la pena!

Niños,
hijos de los guerreros, entre tanto,
bajad la voz que España está ahora mismo repartiendo
la energía entre el reino animal,
las florecillas, los cometas y los hombres.
¡Bajad la voz, que está
en su rigor, que es grande, sin saber
qué hacer, y está en su mano

¹⁰ Uno de los poemas que mejor reflejan el carácter universal y el sujeto colectivo del libro es “Masa”, donde Vallejo expresa como para que un hombre pueda vencer la muerte es necesaria la ayuda del resto de los hombres.

la calavera, aquella de la trenza;
la calavera, aquella de la vida!

¡Bajad la voz, os digo;
bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
de la materia y el rumor menos de las pirámides, y aún
el de las sienas que andan con dos piedras!
¡Bajad el aliento, y si
el antebrazo baja,
si las férulas suenan, si es la noche,
si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
si hay ruido en el sonido de las puertas,
si tardo,
si no veis a nadie, si os asustan
los lápices sin punta, si la madre
España cae – digo, es un decir –,
salid, niños, del mundo; id a buscarla!...

En este poema Vallejo acaba remitiendo explícitamente a la madre España, cuyos hijos son los “niños del mundo”. Pero además la madre España es al mismo tiempo maestra, porque, como ya he dicho, en la poesía de Vallejo es elemental la búsqueda del conocimiento, de una respuesta ante la incertidumbre de la existencia, ante la pregunta sobre del sentido de la vida. Alejandro Lora Risco lo dice claramente: “España, *madre y maestra*, se le ha revelado como fuente de vida y de sentido [...]. España, la madre- *madre y maestra* –: matriz y raíz de sus concepciones humanas sobre la esencia del hombre, la vida, la dignidad, la libertad” (Lora Risco, 1965: 573).

¿Cree haber hallado entonces Vallejo la respuesta a su pregunta? ¿La unión a la lucha de la tierra España, madre y maestra, le ha concebido el anhelado conocimiento que ha buscado en su ser y en su existencia? Si analizamos en profundidad el poema y conocemos el sentido del elemento materno a lo largo de su obra, deduciremos que no. Es cierto que Vallejo es ahora un poeta esperanzado, que cree en el futuro y que ha adquirido fuerzas para combatir por él. Pero también sigue siendo el mismo hombre angustiado con las mismas obsesiones,¹¹ por ello la incertidumbre estará siempre presente. De ahí el “si la madre/ España cae - digo, es un decir [...]” del poema número XV. Vallejo mantiene aún su duda y la expresa en el último poema de su último libro. Quizá, se plantea que la madre pueda volver a estar ausente. Quizá piensa que existe la posibilidad de que no venza y que el hombre regrese a la orfandad y al desamparo. Quizá la respuesta, la unidad y el absoluto no lleguen finalmente. Entonces, ¿qué plantea el poeta a los nuevos hijos del mundo? ¿Qué deben hacer? “si la madre / España cae – digo, es un decir –, / salid niños del mundo a buscarla”, les responde.

¹¹No debemos olvidar que este libro se escribe paralelamente a los *Poemas humanos*.

Si la madre vuelve a estar ausente, hay que volver a buscarla. De esta manera Vallejo, cierra el círculo de la figura materna en su poesía, sin poder evitar volver al principio, a la búsqueda constante de un absoluto encarnado en la madre. Sólo si la madre España cae, digo, es un decir¹².

BIBLIOGRAFÍA

- FERRARI, Américo (1974): *El universo poético de César Vallejo*, Caracas, Monte Ávila.
- ESCOBAR, Alberto (1971): “El hogar”, en Ángel Flores (coord.), *Aproximaciones a César Vallejo*, tomo I, New York, Las Américas Publishing.
- LARREA, Juan (1962): “Un poema ignorado y singular de César Vallejo”, en *Aula Vallejo*, I, Córdoba, pp.62-69.
- LORA RISCO, Alejandro (1965): “César Vallejo y la guerra civil española”, en *Cuadernos Hispanoamericanos. Revista mensual de cultura hispánica*, nº 183, Madrid.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Francisco (1976): *César Vallejo. Acercamiento al hombre y al poeta*, León, Colegio Universitario de León.
- VALLEJO, César (1996, 2ª ed.): *Obra poética*, ed. Américo Ferrari,, Madrid, ALLCA XX, “Colección Archivos”.
- _____ (1997): *Poesía completa*, tomo IV, ed. Ricardo Silva-Santesteban, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

¹² Escribiré Larrea con respecto a estos versos en el prólogo a la edición mexicana de *España, aparta de mí ese cáliz* (Vallejo 1997: 147): “Ha muerto la MADRE. Ha muerto sola, después de apurar su cáliz de amargura, sin más asistencia que el desconsuelo de los pueblos que en ella tenía puesto los ojos. Ha rendido públicamente su espíritu, ha entregado al universos su Voluntad de Vida, su alma vivificadora. Y ha muerto perfeccionando sus enseñanzas, revelando la verdad que ha de conferir a sus hijos su natural mayoría y con ella la capacidad de llevar a buen término su amorosa empresa”

JOSEP YXART: DIÁLOGOS IBÉRICOS ENTRE LA CRÍTICA TEATRAL MADRILEÑA Y LA CATALANA

Sofía Cantalapiedra Delgado
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Teatro, Crítica literaria, Yxart, Realismo, Prensa.

A mis padres

Yxart era nuestro primer crítico de teatros
Rafael Altamira

La pasión de Yxart fue el teatro
Juan Sardá

La crítica literaria del último tercio del siglo XIX se caracteriza por la lucidez de algunos de los escritores más importantes y consagrados en nuestras letras; me refiero a la pluma de Manuel de la Revilla, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas “Clarín” y Josep Yxart, entre otros. Todos ellos dan muestra de la agitación cultural que por aquel entonces imperaba en los periódicos y Ateneos de la Península Ibérica, con motivo de las estéticas realistas y naturalistas en la literatura de fin de siglo. Por este motivo podemos afirmar que, durante el último tercio del siglo XIX, los diálogos ibéricos entre escritores y críticos fueron desentrañando los motivos y causas de la decadencia literaria, sobre todo, la dramática – en la que me centraré – y las posteriores propuestas para su regeneración.

Para ello, en la segunda parte de la presente comunicación, nos centraremos en la figura del crítico catalán Josep Yxart, el cual también se hizo eco de la polémica suscitada en el Ateneo madrileño, como a continuación desglosaremos y, así, nos permitirá ver y juzgar cuál fue la actitud por parte de la crítica catalana o, mejor dicho, por parte del mejor crítico teatral del siglo XIX, como muchos consideraron a Yxart¹.

¹ Esta comunicación puede considerarse la continuación del artículo: “Los debates sobre la Ciencia española en el siglo XIX y el teatro áureo”, en *Lo real imaginado, soñado, creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*, Edición de Begoña Regueiro y Ana Rodríguez, Aleph, Academia Editorial del Hispanismo, 2009, pp. 463- 473.

1.- Los debates en el Ateneo madrileño: ventajas e inconvenientes del Realismo en el arte dramático y la decadencia en el teatro

En torno al año 1875 Madrid se convierte en centro de discusión y polémica sobre la decadencia del teatro español debido al relevo de la mentalidad romántica e idealista que imperaba hasta el momento, por la mentalidad positivista que surge con gran fuerza y repercusión. El Ateneo de Madrid se hace eco de todo ello con una serie de debates acerca de la poesía dramática en el que se plantea dos focos de discusión: el primero de ellos inaugurado el 13 de marzo de 1875 con el título “Ventajas e inconvenientes del realismo en el arte dramático, y con particularidad en el teatro contemporáneo” y, el segundo, “¿Se halla decadencia en el teatro español? Si se halla, ¿por qué medios pudiera procurarse su regeneración?” celebrado en los meses del año 1876². Este último tema se había tratado durante el siglo XVIII y principios del XIX³. Dicha polémica se convierte en algo más que un debate teatral, ya que, como veremos a continuación, las discusiones acerca del teatro llevarán a los críticos a discutir sobre el realismo frente al idealismo en el arte, o con palabras de Rubio Jiménez:

La importancia de estos debates rebasa el ámbito de lo teatral. Constituye un importante aspecto de la polémica entre *realismo* e *idealismo* en el arte, y, con frecuencia, lo artístico pasó a segundo plano, teniendo un peso definitivo las motivaciones políticas y morales de los ponentes (Rubio, 1982: 28).

La prensa da noticia de la polémica suscitada a raíz de los debates ateneísticos y, paralelamente, asume un papel dinamizador en el análisis de la decadencia del teatro en España, aportando, así, los motivos de las ventajas e inconvenientes del Realismo en el arte dramático, donde apreciaremos las posturas enfrentadas del Realismo frente al Idealismo; el análisis de la decadencia del teatro – los autores, actores, empresarios, críticos y público – frente a los demás géneros y, con ello, las propuestas para la regeneración del teatro español.

² No me centraré en los debates del Ateneo, sino en el eco que de ellos se hace en la prensa, pues a pesar de no ser los mismo, convergen.

³ José Yxart lo expone claramente en su libro *El arte escénico en España*: “Fígaro, lamentando el estado de la literatura del país, exclama: «¡Lloremos y traduzcamos!» Las revelaciones de este género, pululan en todos sus artículos: ¡cuántas parecen escritas por un pesimista de hoy! ¡cómo se anticipa a su tiempo! En un artículo «Teatros», consigna «... el estado de *decadencia* en el que se hallan de algún tiempo a esta parte, los de la capital...» «Pocos países de los que se hallan a la altura del nuestro, ... donde el teatro esté más atrasado que en España» (1987: 27).

1.1.- El Realismo en el arte dramático contemporáneo

Son varios los artículos aparecidos en la prensa desde el año 1868 a 1898 en los que aparece el tema de la realidad frente a la idealidad en el arte y, con mayor auge desde la introducción en España de las ideas realistas y naturalistas venidas del país vecino de la mano de Émile Zola.

El 31 de enero de 1875 en la *Revista Europea* aparecerá un artículo firmado por Emilio Nieto en el que abra y exponga el debate del Realismo en el arte contemporáneo como “hecho innegable que las corrientes de la vida moderna tienden, al parecer, con impulso irresistible, a convertir en culto de las Bellas Artes en una reproducción acabada y fiel de la realidad” (1875a: 425). Por ello, Nieto se propone exponer y explicar al *vulgo* cómo el nuevo arte se instaura “con exclusivo predominio en la esfera artística” (1875a: 426) y analiza, brevemente, el nuevo arte aplicado a la música, la escultura y, finalmente, la poesía, cuya misión resume al hablar de la pintura:

Si, en suma, ofrece su obra las mismas bellezas e imperfecciones que debió reunir la realidad retratada; si se confunde con esa realidad, no como la forja la mente de un poeta, sino como el frío análisis del crítico nos la muestra, entonces el artista de que se trata cree haber cumplido su misión. Quédese satisfecho de sí propio, y seguramente escucharía con compasiva sonrisa a quien le dijera que en su trabajo falta, o por lo menos ocupa un lugar lastimosamente subalterno, el factor ideal que con los hechos ha de mezclarse para engendrar la producción artística (1875a: 428).

En los siguientes números de la citada revista, Emilio Nieto se encargó de recoger la polémica suscitada en el Ateneo en torno al realismo en el arte dramático por parte de los diferentes críticos como, por ejemplo: Montoro, Canalejas, Rayon, Revilla o Vidart, entre otros. Las posturas encontradas sobre estos debates son tres: los hegelianos, como Montoro; los defensores del realismo de corte francés, como Navarrete y Vidart y, aquellos que apuestan por la armonía de ambas estéticas, como Manuel de la Revilla. El crítico Montoro fue uno de los partidarios del idealismo en el arte cuyo fin es representar lo bello, “que es la unidad de los dos principios de la existencia, la ley de los seres y su manifestación, la esencia y la forma, el arte debe ofrecernos una imagen de esta armonía” (1875b: 116). Además cree firmemente que el realismo en el arte dramático perjudica seriamente la evolución del género y cree que

son tres los motivos principales por los que difiere de la estética realista: la imitación, la expresión y el perfeccionamiento moral.

Como respuesta al discurso pronunciado por Montoro, tanto Canalejas como Calavia se mostraron en total desacuerdo por la posible amenaza que suponía el realismo en el arte y, así, por ejemplo, Calavia apuntó las carencias del idealismo por olvidar con frecuencia la “realidad y sustantividad de los hechos mismos artísticos, que en su límite son y valen tanto como sus ideas” (1875a: 195).

Los partidarios de la conjunción de realidad e idealidad, como Rayón y Revilla, manifiestan en sus discursos la línea que debe seguir el arte en los nuevos tiempos: realidad, racionalidad e idealidad. Para ello, uno de los críticos más importantes y que más se preocupa por el tema, Revilla, creyó conveniente, antes de manifestar su postura, definir qué se entiende por Realismo y, a la luz de los conocimientos, aplicarlos al arte dramático:

El realismo es una escuela literaria que proclama una teoría estética y un procedimiento artístico, y que crea géneros en todas las manifestaciones del arte, quizás con la única excepción de la música, predominando sobre todo en la pintura y en la poesía, y especialmente en el teatro.

Su principio fundamental le hace ser una renovación de la escuela neoclásica que dominó en el siglo pasado, y contra la cual fue legítima y necesaria protesta el romanticismo. Este principio es reducir el arte a la imitación fiel de la realidad, poniendo su fin en la verdad. Pero como el realismo procede de la escuela positivista que hoy lo invade todo, para él la realidad es lo meramente fenomenal, sensible, exterior al artista, reputando idealismo y condenando como tal todo lo que se aparte de esta reducida esfera (1875a: 197).

Revilla consideró que la teoría estética del realismo era insostenible y postuló, con acierto, que el arte debía inspirarse en lo real y combatir lo meramente fantástico, aunque la nueva estética “yerra al reducir el arte a imitación y reproducción fiel de la realidad, y al entender por ésta lo meramente exterior al artista” (1875: 198), proponiendo, de este modo, una fórmula compartida:

Al reproducir la realidad, ha de descubrir el artista la idea que en ella existe oculta; ha de corregir sus imperfecciones y límites; ha de depurarla; ha de elegir en ella lo que es bello y dejar en la sombra lo mezquino y defectuoso, sirviéndose como criterio del concepto de belleza, del arquetipo ideal que en su razón se da y que le sirve para determinar *a priori* el grado de belleza de la realidad exterior (1875: 198).

No somos amigos del realismo transpirenaico. Creemos que el teatro debe ser realista, en el sentido de que ha de inspirarse en la fuente viva de la realidad; de que no ha de ser una construcción subjetiva y *a priori* a la vez, es decir, libre interpretación de la realidad embellecida con arreglo a idea; de que ha de ser reflejo exacto de la naturaleza humana, en sus caracteres, afectos, ideales y pasiones y retrato de la sociedad en la que

se manifiesta y sobre la cual aspira a influir; de que ha de respetar la verdad y la verosimilitud y buscar todos los recursos dentro de lo natural y de lo humano, y solamente en esto; de que ha de apartarse de la hinchazón lírica, del convencionalismo y de la rutina; -pero no entendemos que todo lo real sea representable en las tablas, ni que la realidad haya de ser nimiamente fotografiada por el poeta, ni que a la pintura viva y coloreada de la vida haya de sustituir una fría e impasible anatomía, y al lenguaje poético haya de reemplazarlo la más vulgar y rastrera prosa (Revilla, 1875: 403).

Revilla también expondrá los motivos por los que el realismo aparece cada vez con mayor fuerza en el teatro, ya que la sociedad carece de un ideal definido, idea que manifestará también en el artículo titulado “Del estado actual del Teatro Español” al apuntar a uno de los motivos de la decadencia del teatro “la carencia de un ideal y de norma y en la no existencia de géneros y tendencias bien definidas” (Revilla, 1875: 402). Como se puede observar, el crítico madrileño supo ver las ventajas e inconvenientes del realismo en el arte dramático y, de forma aguda, apuntar las nuevas direcciones por las que se debía regir el nuevo arte.

Navarrete, por su parte, claro defensor del realismo de corte francés, cree que el autor dramático debe escribir para la sociedad en la que vive, “poniendo ante los ojos del público todas las miserias sociales, con implacable realismo, por desconsolador que sea; pero mostrando siempre al lado de los vicios, que convierta en ruinas, las virtudes para sustituirlos hayan de identificarse” (*Revista Europea*, 1875: 65, 476), pues, la misión del teatro es mostrar el mundo del porvenir bajo numerables fases, ya que es el arte que “hace sentir al espíritu y mueve la voluntad a ejecutar [...] muestra ejemplos de las maldades, y, sobre la base del presente, levanta el ideal del porvenir” (Navarrete, 1875: 476).

1.2.- La decadencia en el teatro y las propuestas para su regeneración

La decadencia teatral es un tema que se venía tratando desde finales del siglo XVII, pero que cobra mayor fuerza en el último tercio del siglo XIX. Como hemos podido comprobar hasta el momento, son varios los críticos que acogen la nueva estética realista como herramienta regeneradora de la decadencia que sufría el arte dramático, como señala Alcalá Galiano en su artículo “La decadencia del teatro español” publicado en la *Revista Europea* “sólo el realismo puede ofrecer el verdadero elemento regenerador, librándonos del peligroso neo-romanticismo que nos amenaza y,

haciendo salir a los poetas de los ya trillados caminos y agotados manantiales de la antigüedad” (1876: 238). Y, así, el segundo de los temas debatidos en el Ateneo es si se halla o no decadencia en el teatro y en el caso positivo, cuáles son los medios para regenerarlo. De nuevo, las revistas literarias se empaparán de la polémica y mostrarán al lector las causas de dicha decadencia, por lo que podemos afirmar que será la crítica quién desempeñe la función de esclarecimiento ante las causas de la decadencia, como ya en el año 1868 apuntó, en la *Revista de España*, Cos-Gayón:

La misión, pues, del crítico en la actualidad, es ser como una especie de precursor de un ignorado Mesías; y en épocas de decadencia, como la que atravesamos, señalar las causas de ésta, despejar el camino de toda clase de malezas para dejarlo expedito, y teniendo la vista a su alrededor, explicar muy claro su misión, arrojar como semillas, ideas a que otros puedan dar forma y ver si en los hechos que se verifican ante su vista hay ya alguno claro y preciso que indique la marcha que intenta seguir el arte futuro, como la alborada es cierto nuncio del luminar del día (1868: 133).

En este mismo artículo, el crítico señala qué es el teatro y, en consecuencia, las partes que contribuyen a formar el todo: el autor, el actor, el público y el empresario. Serán estos cuatro ejes los que se desarrollarán durante los siguientes años en la prensa y en los que se centrará la crítica para señalar las causas y las posibles soluciones de la regeneración teatral, ya que la crítica madrileña apostaba por cambiar algunos de los mecanismos de trabajo de estos ejes señalados. El crítico que más se interesó por la regeneración del teatro fue Manuel de la Revilla, el cual señala que una de las causas de la decadencia del teatro español contemporáneo se debe a la falta de buenos escritores, “entre todos los que hay aspiran a sustituir a la brillante pléyade de poetas que ilustró no ha mucho nuestra escena, y cuyos últimos representantes yacen en condenable reatramiento” (Revilla, 1875: 402). Y, éstos, incapaces de florecer más de un día y “que tras el aplauso fácil y efímero, pasan a hundirse en el olvido, sin dejar la más leve huella de su aparición”. Se escribe por escribir, estos dramaturgos están a falta de un ideal, no buscan ni un fin moral, ni social, y menos un fin artístico.

Las causas de este reatramiento son múltiples, pero están directamente relacionadas con las vicisitudes de la representación, como expuso en el artículo “La organización del teatro español”, publicado en la *Revista Contemporánea* el 30 de abril de 1877. Es decir, Revilla apunta a que los autores de comedias sufrían la tiranía de los actores, del empresario y del público. En cuanto a los actores, éste es uno de los motivos más importantes de la decadencia, puesto que la actitud de éstos no es la

correcta debido a el empeño por ejercer de directores de escena y censores de las obras que representan, además, de su escasa formación en muchos casos, como señala en diferentes artículos⁴. Por todas estas causas, el crítico madrileño propuso para combatir este mal, formar comités de lectura a partir de personas ilustradas y crear las figuras del director de escena y del empresario, separada de la del primer actor que solía adoptar tales puestos.

En cuanto al público, en líneas generales, la propuesta es la educación de sus gustos a través del papel de la crítica y modificando los ejes causantes de la decadencia.

Observamos, por tanto, que Madrid supo apuntar, desde los debates intelectuales, los motivos y soluciones de la decadencia teatral. Veamos a continuación qué ocurre en Cataluña.

2.- Josep Yxart, crítico teatral

Como afirma Rosa Cabré en el prólogo a la *Obra Completa* de Josep Yxart, el crítico catalán fue uno de los escasos hombres de letras del siglo XIX en Cataluña y uno de los pocos en España que vivió, entre 1852 y 1895, los cambios ideológicos, estéticos y políticos que son el pilar del siglo XX (1995: 13). Y, por este mismo motivo, creo conveniente centrarnos, en esta segunda parte de la comunicación, en su figura, en su crítica teatral:

En Yxart el artículo de crítica era una obra de arte, una verdadera creación, cuando lo escribía despacio, sin apresuramientos periodísticos y sobre tema de verdadero interés para él. [...] Hay que decirlo. Yxart era nuestro primer crítico de teatros. Así como otros se inclinaron más, por varias razones, a la novela, a la poesía, a la oratoria o simplemente a la gramática – que todo tiene su ley y su calvario – el arte escénico constituía la especialidad de Yxart, y lo estudió en todas sus manifestaciones, no sólo en la puramente literaria (la obra representada), sino en los diferentes aspectos de la representación. Nadie como él estudió al actor y, sobre todo, a nuestros actores; y aunque en sus libros hable también de novelas, de poesías, de obras de historia, la principal parte es siempre el teatro. Sobran, sin duda, en los tomos de *El año pasado* capítulos [...], pero ningún artículo de crítica teatral sobra. Forman todos como un curso de este arte complejo y supremo; curso cuya digna, hermosa coronación es el

⁴ Son varios los artículos centrados en el tema: “Del estado actual del Teatro Español”, *La Ilustración Española y Americana*, XLVII, 1875; “La decadencia en la escena española y el deber del Gobierno”, *El Globo*, nº 293, 1877, recogido en *Obras*; “La organización del Teatro Español”, *Revista Contemporánea*, 1877, recogido en *Obras*; “Del estado actual de la declamación en España”, *La Ilustración Española y Americana*, XVII, 1878.

primer tomo de *El arte escénico en España*, publicado hace pocos meses. (Altamira: 1996: 391-392).⁵

En palabras de Rafael Altamira observamos, ya en el año 1895, cómo era reconocido por parte de sus contemporáneos, aunque esto no fue siempre así, pues el mismo, Altamira, se lamenta de que en el “Ateneo de Madrid no hubiese más libro de Yxart que el de *Fortuny*” (*La Época*, 1895)⁶. Sí recibía el respeto y admiración por parte de los críticos y escritores de la península ibérica más significativos, como es el caso de Benito Pérez Galdós con el que mantuvo una buena amistad y correspondencia a partir de su visita a la ciudad condal, con motivo de la Exposición Universal en el año 1888, así lo afirma en una carta fechada el 27 de julio de 1893: “Cuando pienso que había estado yo tanto tiempo en el mundo sin verle a Vd de cerca y tratarle, no puedo menos de considerar cómo se pierde el tiempo inútilmente, y de qué manera tan tonta se nos va escapando la vida” (1981: 211)⁷ o con Leopoldo Alas “Clarín”, el cual tuvo un papel definitivo en la divulgación de la obra yxartiana dentro de las letras castellanas gracias a las diferentes reseñas de sus libros⁸:

El arte escénico en España es un estudio serio, hondo, concienzudo y sagaz, imparcial y sereno del teatro español en el siglo presente, no con el objeto de la historia por la historia, sino tomando lo histórico en un sentido de prognosis crítica. En elogio de este trabajo sólo diré que no se ve en él la erudición atosigada y reciente que suele campear en otros de su índole, sino la labor provechosa; no un alarde pueril de pedantería, sino material indispensable sabiamente acumulado (Leopoldo Alas, 1894: p. 382).⁹

2.1.- Por una dramaturgia Realista

Si, como vimos más arriba, la dramaturgia contemporánea se encontraba en decadencia, varios fueron los críticos que vieron en el Realismo y el Naturalismo la vía estética para la regeneración teatral y, así le ocurrirá al crítico tarraconense.

Josep Yxart creía firmemente en que el papel de la crítica literaria era el de esclarecer y guiar los gustos del público – que se encontraban en una anacronía

⁵ Cito por Rosa Cabré (1996: 388-394)

⁶ *Ibid.*

⁷ Véase Rosa Cabré (1981: 211).

⁸ Leopoldo Alas reseñó en *La España Moderna* el 31 de julio de 1889 el libro “El año pasado (1888)” con las siguientes palabras: “Verdadera crítica, de crítica muy a la moderna”, en *Ensayos y Revistas* (1892: 183).

⁹ Cito por Rosa Cabré (1996).

respecto a otros países europeos – y ensalzar, de este modo, el papel de los críticos y el teatro:

Es la crítica con la cual debe contarse para el adelantamiento de toda literatura la que, partiendo de la historia, las tradiciones, las aptitudes genuínas de un país y de sus autores, pretende señalar el camino más propio para el progreso, atenta a ellos única y exclusivamente; la que desentrañando y analizando la obra en todos sus variados aspectos muestra al mismo autor el origen de sus aciertos y bellezas: la que inspira al público veneración por ellas tanto como desvío por las falsas tendencias que las contrarían; la que es, a un tiempo, por su imparcialidad y alteza de miras, estímulo para unos y sano temo para otros; la que aún apasionada y fogosa, que pasión y fuego requiere cuanto lucha y vive, remueve las ideas, enardece la discusión, el interés por la materia literaria, base de toda cultura, y contribuye a ella, y lleva a ella el sentimiento, la imaginación y el juicio, haciendo de tan amenos estudios verdaderas creaciones que se alzan a veces por encima de las mismas obras criticadas (“La crítica literaria”, 1888; véase Yxart, 1995: 85).

El crítico no es un espectador más: es un espectador distinto de los demás, pero lo es a condición de que su juicio-sentimiento obedezca a leyes fijas. No hablemos aquí de sus condiciones individuales, su capacidad, su imparcialidad, su desinterés, su discusión. Reclamemos de él que formule sus observaciones con sujeción a principios inmutables, superiores a las volubles impresiones de la multitud, o deduzca sus conclusiones de premisas estudiadas privada y universalmente reconocidas. (“la crítica y el arte”, véase Yxart, 1995: 82).

Idea de crítica que gestó durante los años 1876 y 1879 que tiene unos claros antecedentes, como ha señalado la doctora Rosa Cabré, su maestro Milà i Fontanals y, sobre todo, el filósofo inglés Taine del que recoge la teoría de la *raza*, del *medio* y del *momento histórico*, como se desprende en su primer ensayo “Lo teatre català de 1879”: “Lo teatre [...] no és un invariable i permanent: porta en sa executòria, com totes les institucions humanes, sa data i sa nacionalitat” (1995: 37), es decir, la influencia del momento histórico y del medio.

Debemos señalar, como así lo hizo la especialista yxartiana, Cabré, que en Josep Yxart se aprecia una clara defensa de las ideas naturalistas defendidas por Zola, pero que éstas se complementan con el pensamiento de Milà defendido en sus *Principios*, por lo que incorpora en su crítica las ideas de Belleza, la del artista y la obras de arte que, gracias a Taine supo conjugar magistralmente.

Para el crítico catalán, la regeneración teatral se debía realizar, por lo tanto, a través de la preceptiva naturalista y, por ese motivo los mejores mecanismos para la regeneración los encontró, como “Clarín”, en los ensayos: *Le roman expérimental* (1880) y *Le Naturalisme au théâtre* (1881) de Zola, antes publicados en prensa. Zola en su ensayo dedicado al teatro se ve obligado a definir qué se entiende por

naturalismo, señalando que su origen se remonta desde el mismo momento en el que el hombre se plantea la cuestión de verdad; esta verdad, aplicada al arte será “un rincón de la naturaleza vista a través de un temperamento” (2002: 146) y, a continuación define qué se entiende por naturalismo en las letras:

El naturalismo en las letras es, igualmente, el regreso a la naturaleza y al hombre, es la observación directa, la anatomía exacta, la aceptación y la descripción exacta de lo que existe. La tarea ha sido la misma tanto para el escritor como para el sabio. Uno y otro tuvieron que reemplazar las abstracciones por realidades, las fórmulas empíricas por los análisis rigurosos. Así, pues, no más personajes abstractos en las obras, no más invenciones falseadoras, no más absoluto, sino personajes reales, la verdadera historia de cada uno, la relación de la vida cotidiana. Se trataba de empezarlo todo de nuevo, de conocer al hombre en las propias fuentes de su ser, antes de concluir a la manera de los idealistas que inventan tipos; a partir de aquel momento, los escritores sólo tenían que tomar de nuevo el edificio por su base, aportando la mayor cantidad de documentos posible, presentados en su orden lógico. Esto es el naturalismo que, si se quiere, proviene del primer cerebro pensante, pero cuya evolución, la evolución sin duda definitiva, tuvo lugar el siglo pasado (Zola, 2002: 168).

Cita extensa pero que define claramente la nueva estética que durante décadas se instauró en la literatura europea y sobre las que también opinó Yxart en su ensayo *El arte escénico en España*, lamentándose de la escasa aplicación práctica de dichas ideas: “quien lea gran parte de las críticas de aquellas fechas a acá, sin consultar las obras, creará que hemos vivido en «pleno naturalismo»” (1987: 90), pues su crítica deriva por la falta de interés por parte de algunos dramaturgo, como Echegaray que apostaban por el drama melodramático, un neo-romanticismo absurdo, pero que tanto gustaba al público contemporáneo. Aún así, Yxart reivindica el arte naturalista “eclectico” en el teatro como motor regenerador y símbolo de modernidad:

Lo que se quiso fue sustituir los tipos dramáticos por individualidades vivas, analizadas científicamente, dotadas de un organismo completo y robusto: tener en cuenta, además, las circunstancias exteriores en que todo individuo se mueve. El medio debía determinar a los personajes: los personajes debían obrar bajo aquel influjo y con la lógica del propio temperamento. [...] hay en todo esto la dominante pretensión de hacer visible la relación de causa y efecto entre el lugar y el drama, entre el temperamento y el carácter, entre todo lo externo y todo lo íntimo. [...] Y por encima de ello, recuérdese como punto de vista general, el anhelo de toda la escuela positiva de hacer consistir el arte en universal investigación e inmenso proceso de la humanidad viviente (1987: 243-245).

Lo cierto es que todo lo nuevo que se intenta hoy en el teatro, del naturalismo deriva, incluso lo que se le opone. Las obras realmente modernas, no son más que la aplicación de la teoría naturalista tal como la formuló Taine en su estudio sobre Balzac, - que alguien llamó el prefacio de *Cromwell* de la estética positivista - tal y como la expuso Zola en su “Naturalismo en el teatro” (1987: 243).

Y será este teatro el que reivindique Yxart, el que reivindique el autor de *La Regenta* y el que ponga en práctica Benito Pérez Galdós con su obra *Realidad* estrenada en 1892, obra que según Yxart y “Clarín”, representaba una innovación, una batalla ganada al convencionalismo con la puerta abierta a la realidad.

El teatro de Galdós fue un paso más hacia la renovación que tanto ansiaba la crítica, como hemos podido comprobar, pero el Galdós dramaturgo no supo romper con el Galdós novelista, ya que la estructura de sus obras era la misma que las de sus novelas y, por lo tanto, la agilidad escénica que caracteriza la acción del teatro, se veía perjudicada por un ritmo lento, demasiado descriptivo en los diálogos de sus personajes que rompían con la economía dramática propia de la pieza teatral. En palabras de Ruiz Ramón:

Esa falta de economía del diálogo, esa técnica dilatoria de la palabra, llena de meandros, de avances y retrocesos, de excursos, paréntesis y digresiones, procede de la técnica novelesca del diálogo, en la que Galdós es maestro indiscutible. Pero lo que en la novela era acertado es desacertado en el drama, género por excelencia de la esencialidad y la intensidad. Galdós no supo acomodarse a la visión esencializadora del drama, y permaneció fiel a la óptica extensiva de la novela (2000: 366).

La herencia de las ideas naturalistas en el teatro fueron importantes para la regeneración del teatro español y consiguieron aproximar el teatro a la novela, que ofrecía una mayor elasticidad de técnicas y de temas, como señala Jesús Rubio (1982: 40).

3.- Conclusiones

Como podemos apreciar, el debate y los diálogos ibéricos entre la crítica literaria sirvieron de guía para la regeneración teatral que se encontraba en el último tercio del siglo XIX en decadencia y, fue Josep Yxart el que más se preocupó por estudiar el arte escénico español, por fijar una historia de la dramaturgia contemporánea a partir de todos los componentes que rodean al teatro: el texto dramático, la historia, los debates en la prensa, los gustos del público, los actores, los empresarios, directores de escena, en fin, a partir de la raza, el medio y el momento histórico, puesto que, en palabras de Yxart “ el arte escénico es un compuesto especial que participa de todos, y no se parece por completo a ninguno: entra por los ojos, como

la pintura y la escultura, y se dirige a la inteligencia por los oídos, como la música y la poesía” (Yxart, 1987: 3).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALIANO, José (1876): “La decadencia en el teatro español”, en *Revista Europea*, nº 111.
- AZNAR SOLER, Manuel (1995): “Josep Yxart, crític del teatre espanyol”, en *El segle romàntic. Actes del col.loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 137-153.
- _____ (2005): “La crítica teatral de Josep Yxart” en *La escena española en la encrucijada (1890-1910)*, Madrid, Espiral Hispano-Americana, pp. 153-184.
- CABRÉ MONNÉ, Rosa (1981): “Epistolari Pérez Galdós-Yxart”, en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*.
- CABRÉ MONNÉ, Rosa (1996): *José Yxart: crítica dispersa (1883-1893)*, Barcelona, Lumen.
- _____ (2000a): “Tradició i innovació en la crítica de Josep Yxart”, en *El segle romàntic. Actes del col.loqui sobre Josep Yxart i el seu temps*, Tarragona, Diputació de Tarragona, pp. 19-53.
- _____ (2000b): “La Barcelona de Yxart y su reflejo en *El año pasado (1885-1889)*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 595, pp. 35-50.
- COS-GAYÓN (1868): “Revista de teatros”, en *Revista de España*, nº 1.
- LEOPOLDO ALAS “CLARÍN” (1892): *Ensayos y revistas*, ed. M. Fernández y Lasanta, Madrid.
- NAVARRETE, (1875): “El ideal del arte”, en *Revista Europea*, nº 65.
- NIETO, Emilio (1875a): “El realismo en el arte dramático”, en *Revista Europea*, nº 58.
- _____ (1875b): “El ideal del arte”, en *Revista Europea*, nº 65.
- REVILLA, Manuel de la (1875): “Del estado actual del Teatro Español”, en *La Ilustración Española y Americana*, XLVII.

- _____ (1877): “La organización del teatro español”, nº 8, en *Revista Contemporánea*, 8, recogido en *Obras*.
- _____ (1878): “Del estado actual de la declamación en España”, en *La Ilustración Española y Americana*, XVII.
- _____ (1883): *Obras*, Madrid, Imprenta Central a cargo de Víctor Saínz.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (1982): *Ideología y teatro en España: 1890-1900*, Zaragoza, Pórtico.
- _____ (1986): “La recepción crítica del naturalismo teatral en España” en *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXII, pp. 345-357.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (2000): *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (2005): “José Yxart y el teatro español del fin de siglo XIX”, en *Letras de Deusto*, vol. 35, nº 106, pp. 129-148.
- YXART, José (1987): *El arte escénico en España*, Barcelona, Editorial Alta Fulla.
- _____ (1995): *Obra Completa de Josep Yxart, Volum I, El año pasado (1886-1888)*, Edición a cargo de Rosa Cabré, Barcelona, Proa.
- ZOLA, Émile (2002): *El Naturalismo. Ensayos, manifiestos y artículos polémicos sobre la estética naturalista*, Barcelona, Ediciones Península.

LITERARIAMENTE LISBOETAS. EL VIAJE COMO DIÁLOGO

Noemi Carrasco
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Lisboa, Viajes, Crónicas, Diálogo, Modernidad.

Acercarse a los viajeros españoles modernos obliga al lector a desplazarse a grandes capitales europeas como París, Roma o Londres, entre otras, e incluso pasar en ellas largas estancias. Son numerosas las crónicas que hablan de esas ciudades convertidas en mito gracias, muchas veces, a haber adquirido anteriormente el rango de “ciudades literarias”. En ellas el viajero se convierte en espectador de lugares que fueron en algún momento espacios de novela o que formaron parte de la Historia. El escritor, que muchas veces se sabe punto de referencia para aquellos viajeros sedentarios y curiosos que leen las crónicas de los otros anhelando una huida, no duda en fotografiar literariamente lo que ve en sus viajes cayendo a menudo en tópicos que le convierten en un transeúnte común. Y es que muchos escritores viajaban para ser modernos, para ver aquello de lo que otros viajeros anteriores han hablado y para volver a describir, muchas veces a través de citas, lo mismo que otros han descrito. Así hemos llegado a tener multitud de crónicas redactadas ante la Torre Eiffel, por nombrar solo uno de los monumentos característicos de la modernidad.

Acercarse a cualquier escritor viajero obliga también a hablar de diálogo, sea el que se establece entre el escritor y el lector, entre el viajero y el país que visita o entre el lugar del que parte el viajero y el lugar al que viaja. De esos tres, cabe destacar, para el tema que hoy me ocupa, los dos últimos, aquellos en el que el lector se convierte en un simple espectador o en confidente mudo, nunca dialogante, porque en ambos casos el protagonista es el propio viajero, aquel que se identifica, o no, con el espacio que describe o el que ejerce la función de transmisor en el diálogo entre dos lugares y que corresponde a la figura del viajero que nace con el costumbrismo y se consolida en el fin de siglo, un viajero que va liberándose del peso de la objetividad hasta poder construirse también a sí mismo por medio de la escritura.

A pesar de la euforia viajera que se desarrolla sobre todo a partir de la Revolución Industrial, algunas ciudades nunca serán ciudades literarias, y otras han tardado mucho en serlo. Lisboa es una de ellas. Lisboa, que tiene todas las características para ser una de las ciudades más visitadas de Europa, hasta hace poco contadas veces ha visto su nombre en crónicas o novelas escritas en lengua española. La escasez de viajeros españoles en Lisboa, y en Portugal entero, se debe a la poca relación que ha habido en los últimos siglos entre ambos países, a causa del poco interés, el desconocimiento y, probablemente, al juicio precipitado de quienes se habían hecho una idea falsa del país.

A lo largo todo el siglo XIX e incluso a principios del XX, París hizo sombra a todas las ciudades y se erigió como capital moderna, en el corazón y la cabeza de Europa entera. París era la capital del arte y de las ciencias, París *era una fiesta* y, además, *no se acababa nunca*. Todos miraban hacia la capital francesa. De este modo, lo españoles daban la espalda a Portugal y Portugal fingía que ignoraba la presencia de un país entre él y el resto de Europa. Solo algunos viajeros, aquellos que no iban a un lugar porque estaba de moda, sino que el interés por el mundo les hacía nómadas de por vida, se atrevieron, aunque fuera por unos instantes, a dar la espalda a París y escribir sobre la capital portuguesa.

Resultaría demasiado pretencioso escribir con profundidad sobre todos los viajeros que estuvieron en la Lisboa en los siglos XIX y XX, porque aunque no sean muchos se trata, en algunos casos, de autores de la talla de Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Miguel de Unamuno, Gregorio Martínez Sierra, Carmen de Burgos o Ramón Gómez de la Serna. Por ello he hecho de la ciudad la protagonista de estas páginas siendo así los viajeros distintas miradas de las que resultarán, como veremos, una definición poliédrica de la capital a través de un recorrido sobre las diversas caras de Lisboa.

Las impresiones lisboetas que recorreré, y que merecerían un estudio más detallado, van desde las descripciones más o menos físicas del territorio y de los monumentos artísticos hasta las más bellas sensaciones, que son las de los escritores de finales del XIX y principios del XX, aquellos que, superado el realismo, no dudaban en desnudarse ante cada contemplación. Es importante recorrer Lisboa, sin embargo, de la mano de tres generaciones o de tres momentos: realismo-naturalismo, fin de siglo y

vanguardias, y hacerlo por orden, pues el modo de sentir Lisboa y de acercarla al lector tenía más que ver con la estética literaria de cada época que con la ciudad en sí. Lisboa renace en cada visita, es distinta en cada crónica, y no solo porque la ciudad cambie, sino porque quien cambia es el viajero. A veces, crónicas no tan distantes cronológicamente, pero redactadas por escritores de diferente formación estética resultan ser a veces totalmente diferentes tan solo porque las miradas son distintas.

La mirada común, la opinión que comparten todos los viajeros citados, es la de la incompreensión ante la poca relación entre España y Portugal, al menos a lo que se refiere al poco intercambio de visitas y a las escasas o nulas relaciones culturales, como lo hacía Galdós en uno de sus relatos de viaje titulado “Excursión a Portugal”, firmado el 28 de mayo de 1885:

De algún tiempo a esta parte es cosa corriente entre nosotros el interesarnos por todo lo que a Portugal se refiere. Nos espantamos de la escasez de relaciones que entre este reino y el nuestro existen, y no acertamos a comprender esta inmensa distancia moral, intelectual y mercantil que nos separa. Vivimos en un mismo suelo y bajo un mismo clima; nuestros ríos son sus ríos; nuestras lenguas son semejantes, y, sin embargo, entre Portugal y España hay una barrera infranqueable (Pérez Galdós, 1973).

De un modo muy similar (tal vez porque estos artículos fueron fruto de varias conversaciones entre los escritores o quizás porque compartieron algún viaje a Portugal) define Emilia Pardo Bazán la distancia que separa a los dos países en el artículo titulado “Vecinos que no se tratan”, en el que dice:

Yo confieso haber vivido en las mismas tinieblas que la mayoría de los literatos españoles, que pegaditos a Portugal ignoran su existencia; mas no fue mi voluntad cómplice del error. Desde mi primera estancia en Lisboa, tendría yo diez y siete años, compré libros portugueses a bulto, no sabiendo elegir, pero leyendo con gran interés cuanto caía en mis manos, y siempre que la ocasión volvió a presentarse, volví yo a la carga, tratando de orientarme en la frondosa selva, de entender esa literatura tan semejante a la nuestra en algunos puntos, y sin embargo, tan original y característica, a despecho de la presión que sobre ella ejercen los formidables tentáculos del gran pulpo francés. Desde mi rincón gallego, no perdoné medio de ponerme en contacto con el inaccesible, aunque próximo, mundo intelectual de ese país, y así logré la satisfacción de corresponder con alguno de los mejores ingenios lusitanos, entre los cuales debo citar a Eça de Queirós y Teófilo Braga. Finalmente, en este viaje me fue dado informarme algo más despacio de lo que por ahí sucede, y traer en la memoria nombres de poetas líricos, dramaturgos, novelistas, ensayistas, críticos e historiadores, cuyas obras me servirán de solaz el próximo verano, Dios mediante, y acabarán de disipar mi ceguera portuguesa (Pardo Bazán, 1883).

En efecto, algunos escritores de la generación del 68 empezaron a asomarse a la literatura portuguesa sin reticencias, valorando la obra de escritores que, como Eça de Queirós, seguían el mismo rumbo estético que se practicaba en España. La literatura

portuguesa fue probablemente lo que empezó a forjar las relaciones entre ambos países y es cierto que muchas veces es la lectura la que despierta el interés por un país.

Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós se pasean con ojos de novelistas puestos en lo real y tienden a la rememoración del pasado y a las descripciones fieles de la ciudad, buscando referencias y acudiendo a las comparaciones. Buscan restos de España en el país vecino a través de las costumbres y del arte; buscan novelas de escritores españoles en las librerías portuguesas y se asombran de que la única literatura que tiene alguna importancia en Portugal sea la francesa, y no precisamente la de Victor Hugo o Émile Zola, sino esos “ínfimos productos de bulevar parisiense” (Pérez Galdós, 1973: 1379). Esa postura con aires de nacionalismo desaparece al describir la ciudad. Lo hacen con la precaución del desconocedor. Al recorrer la Lisboa que vieron Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós, se tiene la sensación de que Lisboa era algo nuevo y que cabía ir con pies de plomo al adentrarse en aquella cultura de la que sus lectores apenas sabían nada. Era una presentación y en ella no podía estar todo, sino lo más importante. De este modo, dieron prioridad a las fotografías más generales, casi a vista de pájaro: los medios de comunicación entre ambos países, sus gentes, etc. Sin embargo, detrás de todo esto se escondía una profunda admiración, la admiración de quien descubre la hermosura de algo que estaba a su alcance y que nunca se atrevió a descubrir. Galdós reconocía que “deseaba ardientemente conocer Portugal” y que aquel país “continuaba siendo un misterio para quienes habían visto y admirado países mucho más distantes del nuestro” (Pérez Galdós, 1973: 1380) escribía al recordar uno de sus viajes a esa Lisboa que a él le parecía “inmensa”:

Lisboa es ante todo un panorama; pero tan espléndido que solo el de Nápoles o Constantinopla pueden comparársele.

El pintoresco caserío de la ciudad, interpolado con la verdura de tantas huertas y jardines, y extendiéndose en seis o siete kilómetros a lo largo del río, forma un conjunto que embelesa la vista y suspende el ánimo.

Esta belleza y lo accidentado de su suelo hacen de Lisboa la capital más original de Europa (Pérez Galdós, 1973: 1380).

Emilia Pardo Bazán parecía estar contemplando un paisaje parecido al escribir:

Siempre asocio Lisboa, en mi imaginación, con alguno de esos espectáculos incomparables en que colaboran la Naturaleza y el hombre. Una bahía como la de Lisboa, una desembocadura como la del Tajo, hacen ellas solas la gran capital, y el polvoriento Madrid, acurrucado en sus estepas a guisa de mendigo castellano envuelto en pardos harapos, jamás se prestará a fiestas y solemnidades. [...] Lisboa es siempre la

seductora morena, a pesar de sus tentativas de ataviarse a estilo británico y del sorprendente cambio de sus costumbres” (Pardo Bazán, 1902: 134).

Para ambos fue importante destacar el carácter de sus gentes: su educación, sus formas, la imaginación, la discreción, el silencio y la tristeza: “En ninguna de las capitales de Europa que he visitado –escribía Galdós– he visto un pueblo menos inclinado que el lisbonense a hablar algo, meter bulla y, en una palabra, a divertirse” (Pérez Galdós, 1973: 1381). Emilia Pardo Bazán se ocupó de lo que más le interesaba de las sociedades: la mujer, de cuyos derechos fue una de las primeras defensoras. De la lisboeta le sorprende y le agrada la libertad que ha adquirido en poco tiempo y el cambio de sus costumbres:

Hará veintitantos años, aún vivía oculta y enclaustrada la portuguesa. La importancia de la ventana o *janellas* en estos países de tradición semítica, se explica porque la *janella* es el único respiradero de la mujer, el marco de su pálido rostro de reclusa. Así es que en las *janellas* echaron el resto de los arquitectos de la época manuelina, e hicieron de ellas camarines, altares, hornacinas de un *rococó* voluptuoso y naturalista a la vez. Hoy la portuguesa ha roto la valla de la *janella* y vive en la *rua*... (Pardo Bazán, 1902: 134).

¡Curiosa observación! La libertad ha hermoseedo a la portuguesa, que (no sé cómo decirlo, pues no me parece amable) gozaba, en este particular, de una triste reputación, en términos que el donoso y humorístico escritor Ramalho Ortigao dedicó un meditado estudio a investigar las causas de la inferioridad del tipo femenino en Lisboa, y creyó descubrirlas en la escasez de agua y en la contemplación de las antiestéticas estatuas de los reyes. En el día, la portuguesa es, por término medio, lo mismo que la española: si no una belleza escultural, por lo menos una mujer agradable y atractiva (Pardo Bazán, 1902: 135).

Al dejar atrás las normas seguidas por los escritores de la generación del 68, el viajero empieza a observar de un modo distinto en cada uno de sus viajes. Más heredero del Romanticismo, aunque sin dejar de ser realista, el escritor modernista siente las ciudades a través de sus cinco sentidos. La mirada se convierte en un mero soporte, en un sentido más, y la hiperestesia empieza a invadir las impresiones de algunos cronistas. Lisboa ya no es solo esa ciudad que crece alrededor del Tajo, es más que eso, es todo lo que los sentidos puedan captar. Para Gregorio Martínez Sierra es modernismo, para Ramón Gómez de la Serna, Ramonismo, y la capital portuguesa se convierte, por fin, en inmortal de mano de esos viajeros. La Lisboa modernista de Martínez Sierra es:

una limpia ciudad, que huele a trópico; quiero decir a cosas tropicales: plátanos, café tostado, canela, alcanfor... Por las calles más recónditas, estas fragancias cálidas y levemente emocionantes nos evocan lecturas de infancia. Los hombres, vestidos de claro, parecen más morenos bajo el sombrero blanco, y las mujeres recatan su falta de elegancia con el adormilado milagro de los ojos magníficos. Nunca he visto ojos como los portugueses, negros o garzos, con selvas de pestañas que también parecen cosa de trópico, con un dulce temblor como de luz sobre agua, y una sonrisa siempre a medio nacer (Martínez Sierra, 2002: 125).

Sensaciones lisboetas de una calidad estética comparable fueron las de Ramón Gómez de la Serna, que conoció Lisboa de la mano de su amante, Carmen de Burgos, en 1915 porque “París está imposible en ese primer año de la contienda y eso me hace descubrir Portugal” (Gómez de la Serna, 1998: 371). Ambos escritores plasmarían en diversas crónicas sus impresiones sobre la capital portuguesa. Carmen de Burgos lo haría en el libro *Peregrinaciones*, de 1916, reeditado un año después como *Mis viajes por Europa*, del que Ramón fue el encargado de escribir el “Epílogo” en el que realizaría no solo un bello homenaje a la escritura de su amante, sino una nueva crónica sobre Lisboa.

Iremos a Lisboa porque, entre otras cosas, nos ha encantado eso que nos ha contado Carmen de que está llena de jardines con grandes árboles, con *aquellos* grandes árboles, cosa muy importante y que hace que las grandes capitales que extirparon sus jardines hayan abolido algo importante, necesario, mejorador, que influye tanto en la ternura y en el espíritu de todos.

Iremos ahora a Lisboa en vez de ir a París, aunque no dejemos de ir también a él. París es demasiado trágico y trasciende en él demasiado crudamente la humanidad: en París parece que lo dramático y lo alegre se mezclan como en un perfume sensual y público, es demasiado agudo París, y entra por eso hasta en los tuétanos. Lisboa, por lo visto, con una gran independencia y un encanto de gran capital –nadie mira demasiado en la calle, ni dice, ni estorba, ni se preocupa como aquí–, es indudablemente más sonriente y deben estar en él más deflagrados los conflictos dramáticos y oscuros de que se suele llenar toda gran ciudad, como si la inundase una hiedra espesa y sombría (Gómez de la Serna, 1998: 875).

La relación de Carmen de Burgos y Gómez de la Serna con Portugal merecería un artículo entero que tal vez me anime a escribir más adelante, porque allí se descubren a sí mismos, descubren como bien dice Ramón, su *nosotros*, “aquel *nosotros* que dejamos interno en un hotel” (Gómez de la Serna, 2005: 873). Colombine, en Lisboa, tiene la sensación de vivir en un tiempo anterior y mejor, y lo que más le agrada de esa ciudad es haber descubierto Estoril, que según afirma la escritora en sus memorias ha sido formado por la naturaleza “para sugerir el sueño de grandeza” (Burgos, 1998: 375). Ramón, que decía que estaba en Lisboa “como en el sitio de la gran aventura que no acaba de suceder” (Gómez de la Serna, 1998: 522), encontró allí “sol y aire de últimos de siglo, un lado del mundo rezagado y cordial, lejos de todo, lejos de Europa y lejos de América, un escondite de gaviotas” (Gómez de la Serna, 1998: 371) y también el recuerdo de su tía Carolina Coronado porque “todo tenía el atuendo del Romanticismo” (Gómez de la Serna, 1998: 371).

Desde Lisboa Ramón mandaba cartas a Madrid, a sus amigos del Pombo de las que contaba que en aquella ciudad:

se vuelve a sentir el desayuno primero del mundo, me siento por fin feliz, y encuentro en su suelo algo de tierra de promisión.

[...]

Portugal es una ventana hacia un sitio con más luz, hacia un más allá más pletórico, es una larga galería de cristales que afronta una luz más cálida y un aire más yodado.

[...]

Algo exótico, imaginativo y lleno de horizontes hay en su espíritu y eso procede de las extrañas y novelescas colonias que tiene. [...] El espectáculo pintoresco de esas posesiones remotas y misteriosas, la riqueza que viene de ellas y que hay en poseerlas es lo que mantiene tan animoso al portugués y lo que le hace mirar al mar, en vez de mirar hacia atrás, hacia España, hacia el mundo que vive en una mayor sombra y en una mayor obcecación.

“Portugal es solo un pretexto para tener un pie en Europa”, ha dicho el presidente Machado.

Para definir mejor este ambiente fluido y dulce de Lisboa, les diría que es un ambiente en que sueñan las cajas de música, aquellas cajas de música de menudas notas, de hondos ayes, de sutiles suspiros, de leves vibraciones en sus peines de metal, aquellas cajas que hacían vibrar todo el terráqueo con ese poder que solo tiene la vibración sutil... (Gómez de la Serna, 1998: 373-374).

Lisboa fue para el escritor más que un simple descubrimiento; fue donde se conoció a sí mismo, donde descubrió que “somos muertos de otro tiempo que podemos resucitar si encontramos un tiempo más tempranero y más irreparable que el que estamos viviendo” (Gómez de la Serna, 1998: 372).

No fueron muchos los viajeros que descubrieron Lisboa, pero los que lo hicieron nunca olvidaron la ciudad e incluso regresaron o se quedaron largas temporadas estableciendo un diálogo con las calles, las costumbres, el arte y los habitantes de aquel lugar, un diálogo que fue más allá de la simple comunicación. Esos escritores llegaron a sentirse en Lisboa personajes de sus propias crónicas llegando incluso, como en el caso de Gómez de la Serna, a convertirla en espacio de novela y a hacer de sus gentes, como él mismo dijo, “los personajes de futuras obras, esos desconocidos que con un solo atisbo hacen más por la novela que contando las historias que vivieron y no supieron vivir” (Gómez de la Serna, 1998: 520).

Pardo Bazán, Pérez Galdós, Gómez de la Serna, Carmen de Burgos y Martínez Sierra, entre otros, hicieron de Lisboa algo personal, algo suyo para siempre, casi “una postal inaudita”¹.

...¿habéis reparado –se pregunta Martínez Sierra– cómo frente a algunos nuevos aspectos de belleza el alma se da cuenta de que los ha hecho suyos para siempre, de que son definitiva e irremediablemente inolvidables? Pasamos cada día frente a amables paisajes o frente a lindos rostros, y aunque gozamos de ellos, sentimos confusamente que al cabo los hemos de olvidar; pero hay veces de veces en que el espíritu y la carne se aprenden de memoria y para siempre lo que están mirando, y el instante, acaso fugitivo, en que los ojos se alimentan de la visión, adquiere desde luego carácter de eternidad (Martínez Sierra, 2002: 126).

Y es que no existía otro modo, si no era uniendo el espíritu y la carne, el espíritu y la letra, de ser *literariamente lisboetas*.

Lisboa, abril de 2009

BIBLIOGRAFÍA

- BURGOS, Carmen de (1998): “Atrio de la autora” en Federico Utrera, *Memorias de Colombine, la primera periodista*, Madrid, Hijos de Muley-Rubio.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1998): *Obras completas*, vol. XX, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- _____ (2005): *Obras completas*, vol. XVI, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (2002): “Lisboa”, en Martín López-Vega (comp.), *El viajero modernista*, Gijón, Libros del Peixe, pp. 125-129.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2002): “Notitas portuguesas I. En Lisboa”, en *Por la Europa Católica*, Administración, Madrid.
- _____ (1883): “Vecinos que no se tratan”, *Almanach das Senhoras*, Lisboa, 21 noviembre.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1973): “Excursión a Portugal”, en *Obras Completas III. Novelas y Misceláneas*, Madrid, Aguilar, pp. 1379-1388.

¹ Tomo prestado el título que puso Núria Amat a uno de los capítulos de su libro *Viajar es difícil*.

JUAN BENET FRENTE AL *BOOM*: DISCREPANCIAS Y AFINIDADES

Miguel Carrera Garrido

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Palabras clave: Juan Benet, *Boom* hispanoamericano, Narrativa de renovación.

1.- Introducción

En el estudio que sigue, buscamos confrontar la narrativa rupturista de Juan Benet con las líneas maestras del llamado “*Boom* hispanoamericano”, hito decisivo en la renovación de la prosa escrita en el español en el siglo XX. Ya de entrada, la trayectoria del ingeniero madrileño coincide en varios aspectos materiales con el desarrollo del fenómeno ultramarino en nuestro país: la obtención del Premio Biblioteca Breve – tan importante para la difusión de autores latinoamericanos –, su amistad con Barral, Castellet y otros promotores del *Boom* en España, y el magisterio ejercido en Barcelona – “capital literaria hispanoamericana”, según Gras Miravet (2004: 119) –, son sólo algunos datos a tener en cuenta. Las coincidencias, con todo, no se agotan en la cronología y otras superficialidades, sino que se extienden a terrenos más propiamente literarios. Tanto es así, que un crítico como Pope, en un texto sobre Benet, decía que los lectores hispanoamericanos “will understand his work better if they associate it with the novels of García Márquez, Roa Bastos, Vargas Llosa, or Carpentier, and, especially, with the writing of Borges, instead of with other Spanish writers like Cela, Delibes or Juan Goytisolo” (1984: 118). De hecho, ya Villanueva, en uno de los primeros análisis de la literatura benetiana, veía en ciertos cuentos suyos “la más perfecta réplica no imitativa de nuestra narrativa a los relatos del poeta argentino” (1973: 15), mientras que a Herzberger, otro de los grandes especialistas en el área, no le dolían prendas en afirmar: “The contribution of these writers to magical realism and their overriding concern for style and technique has undoubtedly influenced Benet’s own writing” (1976: 162).

En nuestro trabajo, no queremos probar ningún tipo de influencia o ascendiente; diversos detalles – entre los que se cuentan las declaraciones del propio autor – nos llevan a pensar que no existió un intercambio real. Nos limitamos, en cambio, a consignar

los rasgos formales que comparten ambas novelísticas, desde una perspectiva neutral y sin entrar a enjuiciar obras concretas. Así, aspiramos a demostrar que, pese a las diferencias en la realización, la empresa antirrealista de Benet se nutre de un espíritu similar al del *Boom* en su ataque a la novela regionalista; o lo que es lo mismo, que los caminos de la vanguardia discurren a veces por caminos parejos... aun sin pretenderlo.

En cuanto a la estructura, planteamos dos partes claramente diferenciadas: en la primera, desgranamos la visión benetiana del *Boom*; a través de ella, se evidencia su distanciamiento del fenómeno. Y ya en la segunda, pasamos a ver, desde una óptica más objetiva, los rasgos que asemejan a las dos formas de novelar. Así, creemos ser tan justos con el autor como rigurosos en el escrutinio de los resortes que reactivan las narrativas española e hispanoamericana.

2.- Juan Benet frente al *Boom*: discrepancias

En unos de sus textos, Ignacio Echevarría decía que la eclosión de los novelistas ultramarinos había ensombrecido, en gran medida, “la maniobra de gran estilo trazada por Benet” (2004: 8). Ello no impidió, aun así, que el ingeniero se mantuviese fiel a sus principios y siguiese adelante con su empresa. De cara al *Boom*, su actitud sería “idéntica, en su independencia y en su insobornable altivez, a la que mantuvo en relación a la narrativa española. Se negó siempre a valorar el fenómeno en su conjunto y destacó el mérito singular de unos pocos autores y títulos aislados” (*ibíd.*). En las páginas que siguen, observamos hasta dónde llegaba su espíritu crítico en este tema.

Para empezar, su dictamen sobre la supuesta unidad del grupo no puede ser más escéptico: “Lo que pasa es que las teorías causales de la literatura, son siempre ociosas. La literatura, para mí, siempre es un azar”, dice (Tola de Habich, 1971: 48). Congruente con esta idea, resta importancia a factores aglutinantes no estrictamente literarios – como la Revolución Cubana – y mantiene que “es ridículo reunir todo un conjunto de escritores bajo la palabra *Boom* para decir que se ha producido un fenómeno colectivo pero que de colectividad no tiene nada” (*ibíd.*). Como mucho, se podría hablar de “un acontecimiento comercial” (*ibíd.*); ahora bien, la calidad de las novelas y el impulso que suponen para la narrativa hispánica serán siempre “obra del azar” (*ibíd.*).

Por otra parte, de los autores canónicos del *Boom*, Benet sólo parece valorar positivamente a García Márquez y a Vargas Llosa, y no toda su producción. Su juicio, además, varía con el paso del tiempo. De este modo, si en un primer momento le dedica un artículo elogioso a la figura del colombiano y, en general, al renacimiento de la épica latinoamericana (Benet, 1969: 55-57), no tardará en matizar sus afirmaciones: “Yo no sé de ningún autor hispanoamericano que me guste y que interese [...] me gusta García Márquez, pero no me interesa nada. No me interesa ni su forma de novelar ni su temática” (Benet, 1997 [1975]: 91), declara pocos años después; observación que complementa al cabo de una década con las siguientes palabras: “No comprendo cómo un hombre que escribe *El coronel no tiene quien le escriba*, incluso *Cien años de soledad* [...] pueda caer en una narración tan plana como la de *El amor en los tiempos del cólera*” (Sánchez de la Calle, 1997 [1988]: 235). Semejante desigualdad estimativa se repite en su consideración de la obra del peruano: le interesan *La casa verde* y *Los cachorros* – “por lo que tiene de revelador, de escritor, de taumaturgo y de gran constructor” (Tola de Habich, 1971: 32) –, pero, en cambio, *La ciudad y los perros* le parece “una literatura fácil, una literatura para empezar a escribir” (*ibíd.*). De ambos dice, además, casi al final de su vida: “no percibo el paisaje, no observo más que frases simples y caricaturas de los personajes” (Salgas 1997 [1989]: 267).

Nada es esto, así y todo, en comparación con la opinión que le merece el resto de figuras, aun las más egregias. A Fuentes, por ejemplo, lo considera una versión empobrecida del colombiano; dice que encarna “el prototipo de escritor pedestre” (Tola de Habich, 1971: 31) y que su obra no está llamada a perdurar. Cortázar, por su parte, le parece “un hombre mediocre que no sabe escribir” (Campbell 1971 [1997]: 66), capaz de completar tres páginas pero al que las empresas ambiciosas le caen grandes, como se echa de ver en *Rayuela*, novela que tacha de “estomagante” (Merino 1997 [1983]: 157). Del porteño llega a decir que no le interesa la literatura (Tola de Habich 1971: 33). El dardo más envenenado lo reserva, no obstante, para Lezama Lima, a quien llama, sin rodeos, “fábrica de defectos” (*íd.*: 34).

En cuanto a los veteranos del *Boom*, también es bastante crítico. Le gustan Carpentier – al menos *El reino de este mundo* (*íd.*: 30) – y le entusiasma Rulfo – “el más grande de todos ellos” (Campbell, 1997 [1971]: 61) –, mas ataca a Borges, a Asturias y aun a Onetti. Del primero dice que “es un hombre exclusivamente influido por lo que

lee” (Merino, 1997 [1983]: 160) y critica su faceta de traductor, tildando de “siniestra” – no sin razón, por cierto – su versión de la faulkneriana *Las palmeras salvajes* (García Rico, 1970). Sobre los otros dos, no se pronuncia apenas Benet, si bien su parecer es análogo. A Asturias, aparte de considerarlo indigno del Premio Nobel que le fuera concedido en 1967 (Benet, 1970a: 226), le niega la pertenencia al grupo de “antecedentes próximos a los novelistas del *Boom*” (Tola de Habich, 1971: 30); y por lo que respecta a Onetti, lo declara “literariamente muy triste” (Benet, 1997 [1975]: 90).

Frente a tales modelos, no se cansa Benet de reivindicar a un autor mucho menos conocido de principios de siglo: Euclides Da Cunha, también del Brasil, responsable del monumental documento historiográfico titulado *Os sertões* (1902). Para el madrileño, se trataría del mayor antecedente del renacer de la novela latinoamericana: “Se diría que la estirpe de Euclides Da Cunha ha necesitado dos generaciones para que salgan al mundo sus verdaderos retoños, diseminados por todo el Continente” (Benet, 1969: 55). Con los años, no obstante, pondrá freno a su énfasis, al comprender que ninguno de los presuntos discípulos ha leído al maestro, y pasará a verlos como “hermanos menores o hijos de Euclides que no han sacado nada de su padre” (Sánchez de la Calle, 1997 [1988]: 236).

Da Cunha es el único autor latinoamericano al que Benet no tiene ningún pudor en reconocer una influencia directa¹. A los integrantes del *Boom*, en cambio, no les hace aprecios. Según dice, la lectura de *Os sertões* le dejó “una suerte de incompreensión y de cerrazón para toda la narrativa iberoamericana que, de una u otra manera, no estuviera en la línea de Euclides Da Cunha” (Benet, 1969: 54); prejuicio al que se añade el hecho de que la eclosión de nuevos novelistas “me cogió cuando ya estaba yo en lo alto de la colina”, lo cual le lleva a pensar que “no hay ningún paralelo entre mi obra y el *Boom*, sea en el terreno estilístico o en el temático” (Gazarian Gautier, 1997 [1991]: 199).

Las cosas no son, sin embargo, tan sencillas. Así pretendemos demostrarlo en este trabajo, aduciendo que, si bien no hubo una influencia directa, es falso que no se diesen paralelismos. Para empezar, los autores del *Boom* se sienten, como Benet, “huérfanos y sin un modelo autóctono, atrapados entre su admiración por Proust, Joyce, Mann, Sartre y otros escritores europeos” (Pope, 2006: 247); el magisterio de Faulkner, en

¹ Sobre dicha impronta han escrito Compitello (1980), López López (1992a y 1994), Beebee (1995) y Machín Lucas (2001: 21-24). La aportación de este último, en concreto, es especialmente reveladora para nuestro análisis, por cuanto demuestra que Benet toma a Da Cunha como punto de partida para “subvertir los cánones del positivismo con un modelo perteneciente a ese movimiento” (*id.*: 23).

concreto, es decisivo en ambos casos. Por otro lado, la renovación formal sigue, en ambos casos, unos cauces muy parecidos. A continuación, pasamos revista a tres puntos básicos que lo ponen de manifiesto: la experimentación lingüística, la superación del localismo y la complicación de la forma.

3.- Juan Benet frente al *Boom*: afinidades

3.1.- Experimentación lingüística

En contraposición a cierto tipo de realismo, en el que lo que prima es el estilo neutro, que permita *contemplar* el contenido sin distracciones, Benet y los narradores latinoamericanos obligan al lector a fijarse en el nivel lingüístico. Ya no importa tanto lo que se cuenta cuanto cómo se cuenta, y sobre todo, las palabras y giros empleados en ello. En el caso de los de Ultramar, se revela un ingente caudal léxico inédito en la Península, amalgama de vocablos y expresiones autóctonos, vestigios de lenguas precolombinas, neologismos, etc. Novelas como *La región más transparente* o *Tres tristes tigres* configuran todo un muestrario de la variedad y riqueza de idiolectos que conviven en el ámbito latinoamericano, desde el más popular hasta el más culto. Mediante esta efervescencia lingüística, se busca reivindicar la poliédrica identidad del continente, “traducir en discurso narrativo la realidad hispanoamericana” (Gálvez, 1987: 29). Cabe decir, con todo, que dicha empresa apunta a un fin más estético que social. Así, no suele tratarse de transcripciones literales, sino de recreaciones estilizadas, llevadas a veces hasta el barroquismo. Títulos como *Paradiso* o *Concierto barroco* demuestran que, en la nueva novela, el anhelo de forjar la identidad americana se encuentra estrechamente ligado a la experimentación con el medio expresivo, y no, como en la narrativa regionalista, a la reproducción testimonial de los usos reales.

Dicha indagación persigue, por otro lado, un objetivo de tintes metafísicos: vencer las limitaciones de la lengua convencional, trascender los automatismos que lastran nuestra visión del mundo. “Al lenguaje”, nos dice Gálvez, “se le considera como un instrumento imperfecto, desgastado por el uso común, incapaz de aprehender la vasta y compleja realidad” (*íd.*: 101). En la nueva novela se le otorga “preponderantemente una finalidad creadora sobre la comunicativa que en principio tiene” (*íd.*: 102), de suerte que, de limitarse a transmitir la realidad, pasa a erigir una nueva, inspirada en aquella

pero regida por sus propias normas. Dice Borges sobre esto: “Erróneamente, se supone que el lenguaje corresponde a la realidad, a esa cosa tan misteriosa que llamamos realidad. La verdad es que el lenguaje es otra cosa” (2005 [1980]: 100-101).

En el caso de Benet, el asunto de la expresión se baraja en unos términos muy parecidos. El enriquecimiento léxico es igualmente notable, si bien no remite a la lengua hablada; de hecho, pocas veces han visto las letras hispánicas un discurso tan culto, tan elevado, tan alejado, en fin, de la oralidad. Tal refinamiento no responde, ahora bien, a un mero afán esteticista, sino que posee un fin más trascendente. Según la teoría del ingeniero – expuesta, principalmente, en el ensayo primerizo *La inspiración y el estilo* (1966) –, la tarea principal del escritor radica en forjarse un estilo; no le corresponde informar acerca del mundo en el que vive ni arrobar mediante historias sorprendentes, sólo trabajar en la expresión lingüística. Por otro lado, su arte no ha de aspirar a dar una explicación fiable de la realidad, sino que debe proyectarse sobre las zonas oscuras de esta, ajenas al imperio de la razón y la ciencia, y dar cuenta de ellas en toda su ambigüedad (véase Benet, 1976: 43-61). Para ello, es deseable que la palabra se separe ostensiblemente de la naturalidad y la transparencia, que adquiera un sentido metafórico, inédito en la vida cotidiana. Faulkner es, en este sentido, un modelo inmejorable. En su introducción a *Las palmeras salvajes*, Benet refiere cómo se las ingenia el americano para establecer asociaciones no existentes en el orbe natural pero que, así y todo, nos dan la clave de su esencia profunda e ininteligible: “su poder metafórico”, dice, “tanto reside en la combinación de voces y conceptos no usuales como en la secreta y paradójica aquiescencia del fenómeno natural al discurso que de forma insólita le conviene” (Benet 1970b [2007]: 89).

Frente al encanallamiento de la prosa española –lastrada por el costumbrismo y el casticismo –, Benet reivindica, pues, un estilo en el que el lenguaje no se mida por su relación con lo observable o lo usual, sino en cuanto generador de un placer estético e intelectual ajeno al mero ilusionismo o la eufonía, basado en la investigación y la pura creación; pues, como dice Carrasquer, “*escribir es tratar de decir lo inefable*; que para decir lo que ya se sabe no hace falta escribir poesía, ni novela, ni teatro, ni nada de lo que lleva el nombre de obra literaria” (1976: 200).

Cabe aclarar, de todas formas, que, ni en el caso de Benet ni en el de los nombres más representativos del *Boom*, la palabra llega a emanciparse del todo del referente

externo. Lo que sucede es que la necesidad de ser fieles a la realidad se ha visto preterida por un prurito artístico. Entre los ultramarinos, hay ciertos autores y obras – Sarduy, *62 modelo para armar*, etc. – que sí podrían encuadrarse en una óptica iconoclasta; y lo mismo ocurre con la benetiana *En el estado*, donde, según Cabrera (1983: 18), “content or concept totally recedes in order for the word to take command”. Así y todo, ninguno de los grandes títulos se da a la experimentación o el juego inanes; si acaso, se oscurece la inteligibilidad del significado, mas nunca se rompen amarras con el mundo real ni se renuncia a construir un sentido, por multiforme y escapadizo que este sea.

Como señala Benet, “tú puedes desterrar una máquina fotográfica por anticuada, pero la tienes que sustituir por otra más perfecta. Tienes que sustituir un instrumento por otro más fino; lo que no puedes hacer es cambiarlo por un no-instrumento” (Hernández 1997 [1977]: 105). En este sentido, su obra y la de los principales miembros del *Boom* deben verse como un acto, no de terrorismo, sino de meditada reelaboración.

3.2.- Superación del localismo

Otro punto que diferencia la novelística de estos autores de la literatura precedente es su inclinación hacia la universalidad y el cosmopolitismo. Su atención al entorno más próximo se encuentra relativizada por su interés en temas y ámbitos más generales y, sobre todo, por su compromiso con el arte literario. En la narrativa benetiana, este último punto es fundamental. Como ya dijimos, para Benet, la labor del literato no pasa por ofrecer una estampa de su sociedad. Así, pese a que el escenario sea reconocible y la trama aluda a circunstancias propias de un lugar y un momento determinados, la significación del discurso no se restringe a un único contexto.

En cuanto al *Boom*, se siguen tratando muchos de los mismos temas, las historias suelen ubicarse en lugares y momentos reales de la realidad ultramarina, y no es en absoluto extraña, como ya advertimos, la reproducción de hablas típicas de una región o una clase social; todo esto propicia que, a simple vista, se configure un discurso de fuerte colorido americano. Ahora bien, estas *concesiones* al localismo no constituyen más que una película superficial. “Acierto grande el de esta literatura es prescindir de aquellos intentos indigenistas y hacer, sin desmedro de su intenso carácter autóctono, una novela con apetencias universales” dice Souviron (2004 [1970]: 630). En efecto, ni las

alusiones a las costumbres vernáculas ni los vocablos autóctonos son óbice para que un lector medio sea capaz de entender el relato y aun sentirse identificado. Es obvio que un nativo del país o la cultura tratados sentirá más próximo el asunto a examen; al fin y al cabo, existe una clara voluntad de reflexionar sobre los problemas propios y, como también dijimos antes, de definir la identidad del ser latinoamericano. Bajo estos anhelos, empero, subyace siempre un discurso de signo universal.

Con Benet ocurre, en términos generales, lo mismo: su ciclo de Región es, en buena medida, una meditación sobre la guerra del 36 y el periodo posterior. La historia de dicha provincia semeja, como se lee en su *opera prima*, “un paradigma a escala menor y a un ritmo más lento de los sucesos peninsulares” (Benet, 2009 [1967]: 84). No obstante, tras su apariencia metonímica, se erige un orbe plenamente autorreferencial, en el que se dirimen dilemas fundamentales del ser humano, presentes en cualquier sociedad. Quedarse en que el mundo inventado por Benet es un equivalente de España no sólo sería cerrar la puerta a interpretaciones más profundas, sino que iría en contra de las intenciones del propio autor, quien tendía a desacreditar el simbolismo fácil: “Insisto en que fue un profesor quien dijo que Región simbolizaba España”, dice en una ocasión, en referencia a un artículo de Ricardo Gullón (1973), “Pero yo nunca he querido simbolizar nada” (Gazarian Gautier 1997 [1991]: 201).

Los mundos creados por autores del *Boom* – Macondo, Comala o Santa María, todos ellos de fuerte sabor faulkneriano – poseen una naturaleza cercana a la de Región; como esta, otorgan libertad creativa a su artífice, pero, sobre todo, establecen una distancia *física* entre la escritura y el referente real. De esta manera, se deslocaliza y atemporaliza el relato, conjurando la inmediatez realista y creando un espacio autosuficiente. Ello también permite la entrada del mito y el arquetipo. Novelas como *Pedro Páramo*, *Cien años de soledad* o *Terra Nostra* se nutren de múltiples referentes arquetípicos, desde los clásicos hasta la Biblia y los mitos culturales. En la narrativa benetiana ocurre lo mismo, con el atractivo añadido de que esta despliega una mitología de cuño propio, inteligente reinvención de los patrones heredados (véase, por ejemplo, Gullón, 1975; Margenot, 1991: 79-104; López López, 1992b: 161-250).

En cuanto al lenguaje, ya vimos que establece un punto medio entre lo local y lo universal. Por un lado, remite a la reivindicación de la identidad; por otro, empero, re-

húye la regionalización del discurso, respetando tan sólo un criterio de verosimilitud. Es a lo que se refiere Vargas Llosa en las siguientes palabras:

Yo procuro que mis personajes hablen de acuerdo con el medio de donde proceden [...] Pero yo no quiero, de ningún modo, caer en el provincianismo lingüístico [...] Yo trato de que los “peruanismos” tengan siempre un carácter necesario y procuro emplearlos de tal modo que el contexto los haga inteligibles incluso para el lector no peruano (2004 [1967]: 482-483).

Por su parte, Benet, que también quiso dignificar el idioma español, no lo hizo por reivindicar una identidad, ni se cuidó de que sus criaturas se expresasen conforme a su extracción social o regional; al revés, todas “hablan de una manera no caracterizada, no fiel a la categoría que cabe atribuirles, sino de la misma manera que el autor” (Sobejano, 1970: 405). En este sentido, se podría decir que se aproxima más a la universalidad, a la neutralidad. Frente a él, los novelistas del *Boom* poseen “una voluntad por conseguir una expresión propia al tiempo que se intenta lograr una mayor universalización” (Gálvez, 1987: 10). Así, el aparente abuso del léxico y la gramática americanos, lejos de regionalizar el texto, no hace sino ampliar los horizontes de una lengua que, en la Península, no pasa por su mejor momento. Como dice Carrasquer, los escritores del *Boom* “le saben sacar los más insospechados sonos y ritmos sin salirse de las fuentes «mágicas» [...] sin dejar de usar y combinar las materias primas de nuestra lengua. *Por eso los que no somos hispanoamericanos entendemos perfectamente esas expresiones noveñas [cursiva nuestra]*” (1976: 198). Se trata, pues, de una empresa de integración, de hermanamiento de las diferentes culturas, no de exclusión o segregación.

3.3.- Complicación de la forma

Si antes decíamos que el lenguaje, como tal, se demostraba insuficiente para dar cuenta de la complejidad del universo, aquí extendemos dicha incapacidad a la novela en su conjunto. Tanto para Benet como para los novelistas del *Boom*, la clásica imitación realista, caracterizada por la transparencia y el desarrollo lineal, se revela como un constructo artificial, engañosa y pobre imagen de una realidad infinitamente más poliédrica e inaprensible que la recreada por dicha estética. Frente a ella, la nueva narrativa tiende, por lo general, a problematizar el discurso, de modo que el contradictorio y fragmentario material que sirve de contenido se corresponda con una forma dislocada y elíptica. Dice Benson a este respecto: “La prosa benetiana es verdaderamente laberínti-

ca, compleja y difícil. Pero queremos resaltar que esta dificultad no es fortuita, sino consecuencia de la complejidad de la percepción del mundo en la segunda mitad del siglo XX” (2004: 18). Por su parte, Gálvez se expresa en términos muy parecidos en relación a la nueva novela de Hispanoamérica:

El carácter de obras abiertas, la ambigüedad y la contradicción que lleva implícita la pintura realista de sus personajes, exige un lector comprometido a contribuir desde fuera en la ordenación del aparente caos de la ficción, caos que traduce el de la vida, según ellos lo entienden (1987: 19).

Semejante cambio de paradigma, anunciado ya en las vanguardias de principios de siglo, se remonta a la crisis del positivismo, y sienta las bases de la novela postmoderna. Esta, según Navajas (1987: 15), “se opone a un concepto orgánico de la obra y niega la existencia de un orden lineal y una unidad definida en el texto”. De ello se infiere una manera de concebir la representación opuesta a la de los realistas decimonónicos. Para estos – especialmente para los *comprometidos* –, la novela, al igual que la pintura, no era sino un reflejo objetivo del mundo, elaborado a partir de una observación racional del mismo, y cuya idiosincrasia era – o *debía ser* – en todo análoga a la de aquel (recuérdese el espejo de Stendhal). En cambio, para los escritores que nos interesan, la obra constituye un universo en sí, una recreación del nuestro en un entorno, y con unos materiales, completamente ajenos a este. “La literatura”, comenta Benet, “maneja un sistema de representaciones; no maneja esta mesa ni este cenicero, sino una segunda realidad” (Campbell, 1997 [1971]: 63). Esta es, además, producto de la subjetividad del creador, no obedece a unas condiciones universalmente compartidas.

“La novela”, dice Gálvez (1987: 38) refiriéndose a los precedentes del *Boom*, “empieza a concebirse no como algo que «sirve» a la realidad, sino como un medio de creación que *se sirve* de la misma”. Recordemos la sentencia de Borges arriba citada. Dicha concepción está muy cerca de la que Benet expresa en *La inspiración y el estilo*, cuando predica del estilo que es el “esfuerzo del escritor por romper un cerco mucho más estrecho, permanente y riguroso: aquel que le impone el dictamen de la realidad” (Benet, 1966: 160). Lo real, tal y como lo conocemos, sólo tiene existencia fuera de la novela. No puede darse la representación directa de nuestro ámbito. Desde la nueva narrativa, se ofrece, no una ilusión, sino una construcción totalmente autónoma y abiertamente artificiosa, en la que se recrea, por medios propios, la complejidad de nuestro mundo, no su realidad empírica. De este modo, se entiende la importancia que cobra la

experimentación con la forma: lo que para los realistas más acérrimos era una indeseable deformación de la realidad externa (considerada como una sola, perfectamente reproducible en sus escritos), para los nuevos novelistas supone, antes que nada, un modo de enriquecer la condición artística de la imagen y, en segunda instancia, de conferirle la complejidad que precisa en cuanto figuración – que no copia – de un orbe polimorfo e irreductible a los principios de la razón.

No es el momento de detenerse a ver la diversidad de procedimientos que se emplean para complicar el discurso. Sólo mencionamos los más representativos:

a) en un plano *narratológico y estructural*, alteración del orden cronológico *natural*, y aun narrativo (piénsese en *Rayuela*), introducción de narradores no fiables (desde canallas hasta tarados), elipsis importantes en la trama (ya afecten a los hechos, a los personajes o a la definición espaciotemporal) y preponderancia del indirecto libre;

b) en uno *lingüístico-gramatical*, empleo de léxicos especiales (militar, médico, judicial, etc.), enrevesamiento o simplificación extremos de la sintaxis, experimentos con la disposición tipográfica y uso heterodoxo de los signos de puntuación;

c) en uno *genérico*, alternancia de textos de muy variada naturaleza (informes policiales, noticias de periódico, diarios personales, etc.) y aun de géneros literarios;

d) y por último, en uno *cultural*, alusiones implícitas a autores, obras, hechos u otro tipo de referentes, versiones paródicas o citas directas de todo tipo de textos; en resumen, cualquier fenómeno de intertextualidad.

Todas estas técnicas – y muchas otras – pueden hallarse en las páginas de títulos como *Una meditación*, *Un viaje de invierno* o *La otra casa de Mazón*, por parte de Benet, y *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *La casa verde*, *Boquitas pintadas*, *La muerte de Artemio Cruz* y otros muchos, del lado del *Boom*. Dichas novelas son el resultado de un entramado altamente irregular, tan desquiciado e inabarcable como la vida misma... mas dotado de una suficiencia estética insoslayable.

4.- Conclusión

Tras este somero análisis, realizado a vista de pájaro, disponemos de datos suficientes para hablar de un significativo paralelismo entre los planteamientos narrativos de Juan Benet y aquellos que caracterizan, muy *grosso modo*, al *Boom* latinoamericano.

Ambas propuestas vienen a inyectar una dosis de vitalidad a la adormecida novela peninsular y, en general, a la narrativa escrita en español. Su desarrollo es, con todo, independiente, y las coincidencias no se pueden achacar más que a factores formativos o generacionales.

En sus declaraciones, el ingeniero madrileño siempre negó cualquier género de influencia del *Boom* en su obra. De todos los autores ultramarinos, al único que de verdad apreciaba y reconocía como maestro era al brasileño Euclides Da Cunha; preferencia cuando menos curiosa, por cuanto *Os sertões* representa, en muchos sentidos, el tipo de novela que Benet atacaba a todas horas: esa que concibe la literatura al mismo nivel de la ciencia, como una vía más de análisis y clasificación de la naturaleza. Varios críticos – entre los que destaca Machín Lucas – nos han demostrado, así y todo, que los débitos de Benet para con la obra del carioca remiten, en su mayoría, a cuestiones tocantes al estilo y a la diégesis, mientras que, desde un plano ideológico y compositivo, su narrativa se encuentra más próxima a la de los autores del *Boom*, instalados en los umbrales de la postmodernidad. Para estos, la novela deja de ser un fiel reflejo de la realidad y se convierte en una recreación artística, en una experiencia creativa y autorreferencial. Paralelamente, la historia pierde su anterior hegemonía en beneficio de la construcción formal: a través de ella, se busca sugerir la misma sensación de caos y desorientación que gobierna el mundo.

En el estudio que ahora termina, escrutamos los tres aspectos que, a nuestro juicio, más aproximan la narrativa de Benet a la del *Boom*: la experimentación con el lenguaje, la universalización del significado y el enrevesamiento de la forma. En todos ellos, vemos el reflejo de esa óptica postmoderna, crítica con la razón y con las verdades absolutas, comprometida, antes que nada, con el texto literario y partidaria de una visión global del ser humano. Confiamos en que, desde este marco, hayamos enriquecido la visión de ambas novelísticas, sin desmedro de los méritos particulares de cada una.

BIBLIOGRAFÍA

- BEEBEE, THOMAS O. (1995): “Talking Maps: Region and Revolution in Juan Benet and Euclides Da Cunha”, *Comparative Literature*, 47, 3, pp. 193-222.
- BENET, JUAN (1966): *La inspiración y el estilo*, Madrid, Revista de Occidente.

- (2009 [1967]): *Volverás a Región*, Barcelona, Destino. Reed. en Barcelona, Random House Mondadori.
- (1969): “De Canudos a Macondo”, *Revista de Occidente*, 70, pp. 49-57.
- (1970a): “Samuel Beckett. Premio Nobel 1969”, *Revista de Occidente*, 83, pp. 226-230.
- (2007 [1970b]): [Prólogo], en William Faulkner, *Las palmeras salvajes*, Barcelona, Edhasa, pp. 7-16. Reimp. en Juan Benet, *Una biografía literaria*, Valladolid, Cuatro, 2007, pp. 83-92.
- (1997 [1975]): [Intervención en el *Coloquio sobre Novela Actual*], en Andrés Amorós (ed.), *Novela española actual*, Madrid, Fundación Juan March / Cátedra, 1977, pp. 173-188 y 277-334. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.) *Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro, pp. 84-95.
- (1976): *En ciernes*, Madrid, Taurus.
- BENSON, KEN (2004): *Fenomenología del enigma. Juan Benet y el pensamiento literario postestructuralista*, Ámsterdam, Rodopi.
- BORGES, JORGE LUIS (1980): *Siete noches*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- CABRERA, VICENTE (1983): *Juan Benet*, Boston, Twayne Publishers.
- CAMPBELL, FEDERICO (1997 [1971]): “Juan Benet o el azar”, en Federico Campbell, *In-fame turba*, Barcelona, Lumen, pp. 292-310. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.), pp. 57-69.
- CARRASQUER, FRANCISCO (1976): “Cien años de soledad y *Volverás a Región*, dos polos”, *Cuaderno del Norte. Norte: Revista Hispánica de Ámsterdam*, 197-201.
- COMPITELLO, MALCOLM A. (1980): “Región’s Brazilian Backlands: The Link Between *Volverás a Región* and Euclides Da Cunha’s *Os Sertoes*”, *Hispanic Journal*, 1, pp. 25-45.
- ECHEVARRÍA, IGNACIO (2004): “La batalla del *Boom*”, *Babelia*, 658, p. 8.
- GÁLVEZ, MARINA (1987): *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus.
- GARCÍA RICO, EDUARDO (1970): “Juan Benet: «Joyce es de segunda fila»”, *Triunfo*, 429, p. 38.
- GAZARIAN GAUTIER, MARIE-LISE (1997 [1991]): “Juan Benet”, en *Interviews with Spanish Writers*, Elmwood Park, IL, Dalkey Archive Press, pp. 31-42. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.), pp. 194-205.

- GRAS MIRAVET, DUNIA Y PABLO SÁNCHEZ LÓPEZ (2004): “La consagración de la vanguardia (1967-1973)”, en Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), *La llegada de los bárbaros. La recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1961*, Barcelona, Edhasa, 2004, pp. 107-152.
- GULLÓN, RICARDO (1973): “Una región laberíntica que bien pudiera llamarse España”, *Ínsula*, 319, pp. 2-10.
- (1975): “Esperando a Coré”, *Revista de Occidente*, 49, pp. 16-36.
- HERNÁNDEZ, JOSÉ (1977): “Juan Benet, 1976”, *Modern Language Notes*, 92, 2, pp. 346-355. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.), pp. 100-107.
- HERZBERGER, DAVID K. (1976): *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek, Indiana, The American Hispanist.
- LÓPEZ LÓPEZ, MARIANO (1992a): “Universo normativo y discurso narrativo en Región (Juan Benet) y Canudos (Euclides Da Cunha)”, *Versants*, 21, pp. 69-87.
- (1992b): *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro, Antonio Prieto*, Madrid, Verbum, 1992.
- (1994): “Intertextualidad y variaciones del discurso en *Os sertões*, *Herrumbrosas lanzas*, *La guerra del fin del mundo*, *Grande Sertão: Veredas*”, en Juan Villegas (ed.), *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas, Irvine 92*, Irvine, University of California, pp. 355-362.
- MACHÍN LUCAS, JORGE (2001): “Juan Benet al trasluz. Palimpsestos subversivos en Región”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 609, pp. 19-28.
- MARGENOT III, JOHN B. (1991): *Zonas y sombras: aproximaciones a Región de Juan Benet*, Madrid, Pliegos.
- MERINO, JOSÉ LUIS (1997 [1983]): “Juan Benet”, *Los Cuadernos del Norte*, 17, pp. 34-41. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.), pp. 149-163.
- NAVAJAS, GONZALO (1987): *Teoría y práctica de la novela española postmoderna*, Barcelona, Ediciones del Mall.
- POPE, RANDOLPH D. (1984): “Benet, Faulkner and Bergson’s Memory”, en Roberto C. Manteiga *et alii* (eds.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover/New Hampshire, The University Press of New England, 1984, pp. 111-120.

- (2006): “La novela hispanoamericana desde 1950 hasta 1975”, en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.): *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., Madrid, Gredos, 2006, pp. 244-294.
- SALGAS, JEAN-PIERRE (1997 [1989]): “Juan Benet: J’ecris quand je n’ai rien d’autre à faire”, *La Quinzaine Littéraire*, 507, pp. 20-22. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.), pp. 262-268.
- SÁNCHEZ DE LA CALLE, EUFEMIA Y SILKE FREIRE (1997 [1988]): “El escritor español Juan Benet”, *Tropos*, 14, 1, pp. 9-21. Reimp. en Mauricio Jalón (ed.), pp. 234-241.
- SOBEJANO, GONZALO (1970): *Novela española de nuestro tiempo: en busca del pueblo perdido*, Madrid, Prensa Española.
- SOUVIRON, JOSÉ MARÍA (2004 [1970]): “Otra vez la literatura hispanoamericana. Sobre las novelas escritas en español, ahora. Asombro, originalidad y confusión”, *Información de las artes y las letras*, 26 de marzo. Reimp. en Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), pp. 630-633.
- TOLA DE HABICH, FERNANDO Y PATRICIA GRIEVE (1971): *Los españoles y el Boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas hispanoamericanos*, Caracas, Tiempo Nuevo.
- VARGAS LLOSA, MARIO (2004 [1967]): “«Realismo» sin límites. Vargas Llosa, diálogo de amistad”, *Índice*, 224, pp. 21-22. Reimp. en Joaquín Marco y Jordi Gracia (eds.), pp. 479-484.
- VILLANUEVA, DARÍO (1973): “La novela de Juan Benet”, *Camp de l’arpa*, 8, pp. 9-16.

**EN LAS ORILLAS DE LA LENGUA, L'ÉCRITURE BLANCHE: UNA
“EXPERIENCIA ABISAL” ENTRE ROBERTO JUARROZ Y JOSÉ ÁNGEL
VALENTE**

Delicia Cebrián López
Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: *Désœuvrement*, Fragmento, Silencio, Abismo, *Écriture blanche*.

Garder le silence, c'est ce que à notre insu nous voulons tous, écrivant¹.

Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*

1.- Dar a leer lo ilegible (*Intelligere incomprehensibiliter*)

En las orillas de una misma y distinta lengua, en los límites del lenguaje y de la obra como intento de construcción entre lo plenario y lo fragmentario, se hace y deshace la obra póstuma de estos dos autores: *Fragmentos de un libro futuro* (2000), en el caso de José Ángel Valente (1929-2000), y *Decimocuarta poesía vertical* (1997), en el de Roberto Juarroz (1925-1995). En ambas obras nos encontramos ante un trabajo de orillas, con lo que este tiene de inaugural y de liminal. Fenómeno de poligénesis por el que estas dos poéticas se construyen afrontando una problemática común, la del lenguaje y la obra.

La lectura entre estos dos poemarios tratará de proceder registrando el trayecto bidireccional en el que se lee la ecuación, de izquierda a derecha y de derecha a izquierda. Recorrido de ida y vuelta para reproducir el movimiento por el que la obra se construye y se destruye, se escribe y se lee a sí misma².

¹ Traducción al castellano de Pierre de Place – mantenemos la cursiva del original y de la traducción: “*Guardar silencio, esto lo queremos todos, sin saberlo, escribiendo.*” (Blanchot, 1990: 105). El silencio es aquello que se vela y guarece en la escritura. La escritura guarda un secreto, una promesa contraída en el acto de escribir que precisa del silencio para celarla. Eco oculto de la palabra que opera como ley de composición que rige los textos, y que estos silencian.

² Sergio Cueto en el ensayo *Maurice Blanchot: el ejercicio de la paciencia* – lectura de la obra del filósofo francés – hace referencia a este proceso de escritura y lectura: “La escritura *da* la lectura, *vuelve a dar* lo que recibe de ella, puesto que la lectura *da* el des-escribir de la escritura.” (1997: 91). La cursiva es del autor.

A partir de una cita de Juarroz y aprovechando la rentabilidad de la declaración, nos apropiamos de su intención como propuesta de lectura: “Me interesa el hilo invisible y profundo que une la poesía esencial de todas partes. Quisiera poder hallar y revelar el espesor y la materia de ese hilo” (1980: 86). Intentaremos leer en ese “hilo invisible”, el que atraviesa a puntadas de contacto estos textos que, fragmentarios e inconclusos, se hacen en los intersticios, en los huecos, en los silencios que se traban en el poema y en el obrar – como hacer obra, poner en obra – tejiendo ese otro texto, la escritura palimpsestica de la literatura, el Libro total al que aspiraba Mallarmé.

A través de la concepción que Juarroz manifiesta respecto a la literatura, “toda literatura es literatura comparada, [...] todo pensamiento es pensamiento comparado” (1992: 17), y desbordado ya el concepto lineal de escritura por la propia noción de fragmento, leeremos en los espacios de discontinuidad. Trataremos de injertar nuestra escritura en el entramado de diferencias³ que constituye el texto, señalando y registrando ese entrecruzamiento de hilos a medida que estos se deshilachan al deslizarse por ese otro texto total, y sabiendo con Juarroz que “La única salvación de todo andar es no llegar” (2005: II, 406).

2.- “*Désœuvrement*”. Desposesión de la escritura en el hacerse de la obra

Estos poetas trabajaron en su última producción sabiendo que era la última, que por sus manos la obra quedaría inconclusa, que sería la muerte la que vendría a clausurarla, a poner el punto final al que le sucedería el último silencio con el que la obra, desposeída ya del creador, tendría que velarse a sí misma, sostenerse por sí sola. Sería entonces la escritura la que vendría a sobrevivir al autor, a darle la muerte.

En la lectura de estos dos libros póstumos asistimos al diálogo que el autor mantiene con la obra, con aquello que hace y se le deshace entre las manos, la escritura

³ Para lo que consideramos que es necesario aclarar la concepción derridiana de texto y escritura a la que nos acogemos, y para ello damos un fragmento de *Posiciones*. Tomamos la traducción al español de M. Arranz, de la que transcribimos las cursivas y los usos del paréntesis: “El juego de las diferencias supone una síntesis y unos reenvíos que prohíben que, en ningún momento, en ningún caso, un elemento simple esté *presente* en sí mismo y no reenvíe más que a sí mismo. [...] Este encadenamiento hace que cada «elemento» – fonema o grafema – se constituya a partir de la huella en él de los otros elementos de la cadena o del sistema. Ese encadenamiento, ese tejido es el *texto* que sólo se produce en la transformación de otro texto. Nada, ni en los elementos ni en el sistema, es(tá) nunca, en ninguna parte, ni simplemente presente ni ausente. De arriba abajo no hay más que diferencias y huellas de huellas” (Derrida, 1977: 37-38).

que solo en ausencia del autor puede constituirse en obra. Maurice Blanchot, en *L'espace littéraire*, alude a ese doble funcionamiento de la escritura al ponerse en obra, bajo el término *désœuvrement*; palabra que acogería el movimiento bífido y simultáneo del *œuvrer* (“obrar”) y el *dés-œuvrer* (“des-obrar”) en una inacción, la exclusión a la que es sometido el autor por su propia obra:

l'artiste, ne terminant son oeuvre qu'au moment où il meurt, ne la connaît jamais. Remarque qu'il faut peut-être retourner, car l'écrivain ne serait-il pas mort dès que l'oeuvre existe, comme il en a parfois lui-même le pressentiment dans l'impression d'un *désœuvrement* des plus étranges?⁴ (1982: 12).

Observamos como ambos autores son conscientes de la retirada que es necesaria en el acto de obrar, de hacer obra, de tal modo que en el cierre de sus poéticas no solo se refieren a ese gesto, sino que lo reproducen.

2.1.- Desapropiación en *Fragmentos de un libro futuro*

José Ángel Valente, en “A propósito del vacío, la forma y la quietud”, del ensayo *Notas de un simulador*, define la escritura como aquello que resta tras este ejercicio de desapropiación que exige la obra: “La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción.” (2008: 464).

Fragmentos de un libro futuro se publicaría en noviembre de 2000, meses después de la muerte del autor. El poeta sabía que dejaba un libro inconcluso, un libro sin cerrar. El título de la obra parece apelar a un libro todavía por hacerse, en definitiva a una escritura sin escritura. Fragmentos que solo en un futuro podrían decirse en unidad de libro, que en su presente no alcanzan la categoría de libro. Un borrador proyectado a un futuro en el que se hará obra. La finalización de la obra queda, por tanto, diferida, relegada a otro tiempo, aplazada; solo la muerte la hace posible, expulsando, así, al autor de su obra. El libro se hace en su insaturación, en su inacabamiento, quedando finalmente suspendido como una representación intempestiva,

⁴ Traducción al español de Vicky Palant y Jorge Jinkis – la cursiva es nuestra tanto para el original como para la traducción: “el artista, que sólo termina su obra en el momento de morir, nunca llega a conocerla. Observación que tal vez haya que invertir, porque, ¿el escritor no estaría muerto desde el momento en que la obra existe, como a veces se lo hace sentir la impresión de una *inacción* extraña?” (Blanchot, 1992a: 17).

como aquello que por sí mismo no llega a alcanzar su perfección última, su delimitación.

En su volición, el libro señala y apela infinitamente a un final por venir. En su voluntad de cierre, una apertura hace del libro un sepulcro vacío, un cenotafio, un monumento a la ausencia. El último poemario, vacilante en ese límite de constitución de la obra se inaugura con el poema “Raíz de *Fragmentos de un libro futuro*”:

Supo,
después de mucho tiempo en la espera metódica
de quien aguarda un día
el seco golpe del azar,
que sólo en su omisión o en su vacío
el último fragmento llegaría a existir. (Valente, 2006: 543).

“Último fragmento” adquiere otras connotaciones si tenemos en cuenta que este poema era el que cerraba el primer ciclo de su trayectoria poética, la que denominó *Punto cero*. Si este poema pertenecía al poemario *Treinta y siete fragmentos* – el último de *Punto cero* – y allí aparecía bajo el título “Fragmento XXXVII”, ahora se volverá a presentar, pero presidido por el título “Raíz de *Fragmentos de un libro futuro*”. A este poema se le añade un plus de sentido si atendemos a su desplazamiento a través de la obra de Valente y lo interpretamos mediante su descontextualización, su afuera y su reinscripción. Valente extrae el último poema de un ciclo ya cerrado, el primero, para iniciar con él el último; operación con la que el poema no solo cambia su ubicación en la obra, sino que se des-nombra y se re-nombra; otro y el mismo. Si en esta nueva presentación del texto, la palabra “raíz” indica un origen, en el poema se inscribe ahora su origen y su clausura, funcionando entonces como un centro descentrado, ya otro. Respecto a esta búsqueda de centro en la obra, y su necesidad de desplazamiento, Blanchot, en la antesala de *L’espace littéraire*, advierte:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l’attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, que se déplace, s’il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux⁵. (1982: 5).

⁵ Traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis: “Un libro, incluso un libro fragmentario, tiene un centro que lo atrae: centro fijo que se desplaza por la presión del libro y las circunstancias de su composición. También centro fijo, que se desplaza si es verdadero, que sigue siendo él mismo y se hace cada vez más central, más escondido, más incierto y más imperioso.” (Blanchot, 1992a: 4).

Andrés Sánchez Robayna en la introducción que escribe para el primer volumen de las *Obras completas*, se refiere a este fenómeno por el que Valente desplaza los textos de su contexto original como un guiño frecuente en la obra del autor:

hay varios y muy curiosos ejemplos de materiales poéticos de Valente reinscritos en contextos diferentes al de su origen [...]; en una obra como ésta, de tan extrema coherencia interna, ninguna posibilidad debe, en este sentido, ser excluida. (Valente, 2006: 19).

A partir de este gesto por el que el poema se descontextualiza de la obra inicial y se dispone como parergon o marco del último libro, debiéramos leer cada uno de los restantes poemas como un último fragmento, unitario y final, y a su vez imposible; pues cada uno se escribe como si fuese el último, reproduciendo entonces esta experiencia sin término de lo liminal, del último gesto.

Fragmentos de un libro futuro desestabiliza la propia noción libro; pues se trata de una composición que se hace en su fluir temporal, en su propio devenir. Textos que se suceden en una disposición cronológica, a modo de diario, y titulados en muchos casos por medio de la datación. Textos que evolucionan, erráticos en el tiempo, y que a su vez obedecen al intento de conservación que la fecha de composición les impone. Libro que se mueve por tanto, entre el impulso de su propio discurrir y la búsqueda de permanencia.

2.2.- Desapropiación en *Decimocuarta poesía vertical*

Este mismo movimiento entre lo fragmentario y lo plenario recorre verticalmente la obra de Roberto Juarroz en un ascenso y descenso persistente, pero a su vez intemporal, no procesal, no evolutivo. Toda su obra se recoge bajo lo que denominó con el título del primer poemario, *Poesía vertical*. Los siguientes libros que componen esta trayectoria poética vienen diferenciados tan solo por un número ordinal – *Segunda poesía vertical*, *Tercera poesía vertical*, etc. – que permite una estructura sucesiva, pero como si estos catorce libros fueran la escritura de un único libro: *Poesía vertical*. Así, la noción de *Poesía vertical* – como título y denominación de una poética – funcionaría como un inventario de porciones, de variaciones que se prolongan vertiginosamente en un *ad infinitum* obsesivo, reproduciéndose incesantemente en el tiempo y el espacio. Tal

y como Guillermo Sucre escribe en el capítulo “Juarroz: sino/si no” de *La máscara, la transparencia*:

[la obra de Roberto Juarroz] es una obra que *parece no serlo*⁶. [...] el suyo es un discurrir que se repite incesantemente, un lenguaje que no varía de manera sensible – que no “evoluciona”, dirán ciertos críticos, que, por lo general, siempre “involuciona”; su primer libro podría ser el último, y viceversa. (Sucre, 1985: 205).

Adquiere su obra una condición fractal, pues sea cual sea la escala desde la que observemos – desde la palabra, la unidad sintáctica, el verso, el poema o el libro – veremos contenido y proyectado ese movimiento de la verticalidad; un devenir heraclíteo que refleja su propio proceso escritural, como una escritura expansiva que continúa escribiéndose y des-escribiéndose, emergiendo y sumergiéndose en su propia aporía vertical, y por tanto sin conclusión, sino sostenida en la inercia de su bidireccionalidad.

En relación a este impulso ascensional y abismático, en el texto número 62 de “Casi poesía” – en la obra *Fragmentos verticales* –, el autor se refiere a la verticalidad por medio del ejercicio aporético por el que lo alto y lo bajo se anulan, o contienen ellos mismos su contrario:

Cualquier cosa que se pierda, hay que buscarla abajo, siempre más abajo. Si por un instante se detuvo arriba, es sólo un reparo incidental y transitorio. Todas las huellas llevan hacia abajo, hasta aquellas de las cosas más altas. Tal vez abajo haya otro arriba, ya que arriba debiera ser el lugar adonde todas las cosas caen. (Juarroz, 2005: II, 406).

A través de esta aporía de la verticalidad y del trabajo liminal con sus extremos, podemos leer este gesto de re-presentación de lo último y su imposibilidad; pues se encuentra en el mismo modo de proceder de Juarroz ante la escritura, una corrección incesante. Durante los últimos tres o cuatro años de vida del autor, le acompañaron los poemas que escrupulosamente corregía y seleccionaba para su publicación en la editorial parisina José Corti. Esta labor de revisión, tan importante en el proceso escritural del poeta argentino, se vio interrumpida por su muerte. La corrección para Roberto Juarroz tiene su origen en el mismo advenimiento del poema, es indisoluble de la primera escritura. Prolongaría aún más allá la frase de Baudelaire – que Juarroz cita en *Poesía y realidad* – “corregir es más importante que hacer” (Juarroz, 1992: 38), hasta el punto de confundir escritura con corrección, en un proceso sin finitud, no

⁶ La cursiva es de la obra original.

concluyente: “la corrección comienza en el primer instante del poema y no termina nunca” (Juarroz, 1992: 38).

Juarroz, aún sabiendo que no se puede aspirar a una escritura definitiva, al igual que Valente, escribe cada poema con el riesgo con el que se escribe el último. Así, en el texto número 46 de “Casi razón”, leemos:

Cada cosa debe ser hecha como si fuera la última vez que se la hace. O más aún, como si fuese la última vez que se hace algo. En cierto modo, es la última vez. El poeta lo sabe: cada poema es el último. He ahí su drama y su grandeza. Imaginar esta situación extrema es algo fundamental para el lector. Si no se la imagina, no hay captación real de ninguna obra de creación. (Juarroz, 2005: II, 432).

En esta puesta a prueba de lo último, ambos poetas trabajan por finalizar la obra o buscar el estado de perfección de unos textos que ya saben de su calidad de fragmento. Anteponiéndose la frustración al ejercicio de la mano, los autores incesantemente los retocan, volviendo a producirlos y a reproducirlos. Respecto a esta relación del escritor con el vacío, con la obra que le es tanto propia como ajena a medida que expropia al autor, Maurice Blanchot escribe en *L'espace littéraire*:

L'écrivain appartient à l'oeuvre, mais ce qui lui appartient, c'est seulement un livre, un amas muet de mots stériles, ce qu'il y a de plus insignifiant au monde. L'écrivain qui éprouve ce *vide*, croit seulement que l'oeuvre est *inachevée*, et il croit qu'un peu plus de travail, la chance d'instant favorables lui permettront, à lui seul, *d'en finir*. Il se remet donc à l'oeuvre. Mais ce qu'il veut terminer à lui seul, reste *l'interminable*, l'associe à un travail illusoire. Et l'oeuvre, à la fin, l'ignore, *se referme sur son absence*, dans l'affirmation impersonnelle, *anonyme* qu'elle est – et rien de plus⁷. (1982: 12).

Roberto Juarroz es consciente de la infinitud abismal a la que el escritor se enfrenta en ese esfuerzo por dejar constancia, por buscar la permanencia de lo último, y en este obrar el poeta trabaja por traer a presencia la ausencia, la nada. En el texto número 96 de “Casi poesía”, se revela esa voluntad: “El último trabajo: levantar entre las manos vacías una torre de nada al borde del abismo.” (2005: II, 414).

En su obra más teórica, *Poesía y realidad*, mediante una cita de Paul Valéry, “Un poema no se termina: se abandona” (Juarroz, 1992: 38), se refiere a esa renuncia por la que el poeta se ve obligado a proceder ante la escritura como el único medio por

⁷ Traducción al español de Vicky Palant y Jorge Jinkis: “El escritor pertenece a la obra, pero a él sólo le pertenece el libro, un mudo montón de palabras estériles, lo más insignificante del mundo. El escritor que siente ese *vacío* cree que la obra sólo está *inconclusa*, y cree que un poco más de trabajo y la suerte de momentos favorables le permitirán, a él solo, *terminarla*. Por lo tanto, se entrega al trabajo. Pero lo que quiere terminar solo, sigue siendo *interminable* y lo asocia a un trabajo ilusorio. Al final, la obra lo ignora y *vuelve a cerrarse sobre su ausencia* en la afirmación impersonal, *anónima*, de que es, y nada más.” (Blanchot, 1992a: 17). Las cursivas en el original y en la traducción son nuestras.

el que es posible concluir la obra. Ese abandono es crucial en toda la poesía moderna. El poema, como la obra, termina por abandono, haciendo de la escritura un proceso de desapropiación hasta su conversión en obra; y observamos cómo los últimos textos de estos dos poetas se hacen en ese carácter inconcluyente, en el “residuo”, en el “resto” – sinécdoque mediante la que Valente designaba a la escritura –, el fragmento, lo que no termina de ser, y que Juarroz denomina como “fragmentos caídos, astillas de poemas, gestos de aproximación, trozos de materia poética” (2005: II, 393).

Finalmente, *Decimocuarta poesía vertical* se publicaría en 1997, dos años después de la muerte del autor, y tras la labor de selección que continuó su mujer, la poeta Laura Cerrato. Junto a esta obra inconclusa, *Fragmentos verticales* se podría leer como una serie de textos ensamblados, como los reflejos simultáneos o los ecos recortados de esa última obra y de su proceso escritural. Estos textos fracturados se escriben en un estilo aforístico y con una intención metapoética que recuerda a las *Voces* de Antonio Porchia. Se presentan divididos en tres secciones: “Casi poesía”, “Casi razón” y “Casi ficción”. La palabra “casi” no parece sino signar la voluntad de un movimiento que tiende hacia la finitud y que se retrotrae por su incapacidad de llegar a ser una materia concluida. Enmarcando cada una de las tres secciones, un texto reflexiona en ese “casi”, en la creación como ese “resto”, ese “residuo” que encontrábamos en el texto de Valente; en definitiva aquello que no se deja reducir a mera presencia, a esencia o a existencia. En el paratexto de “Casi poesía”, podemos leer:

Casi poesía. No siempre la visión y la palabra coinciden hasta la suma del poema. Muchas veces sólo quedan algunos núcleos o gérmenes o imágenes o roces, como si fueran restos o quizá paradójicas ganancias de un naufragio. ¿Pero acaso no es otra cosa toda la poesía? Tal vez se debiera entonces hablar aquí de fragmentos caídos, astillas de poemas, gestos de aproximación, trozos de materia poética de textos que no terminaron de nacer. Y consolarse con la idea de que nacer es un proceso que nunca termina. (Juarroz, 2005: II, 393).

3.- Retórica de la desposesión (*l'écriture blanche*)

En las concepciones de poema y de obra de estos dos autores opera el silencio como el corte tanto generador de escritura como cauterizador: desmembrando el poema – hasta hacer de él “fragmento”, “resto” –, perforándolo en una fatiga que llega al abandono.

Esta desapropiación, este abandono del poema, funciona en el mismo uso que ambos hacen del lenguaje: una retórica de la desposesión por la que el poeta se desprende del lenguaje instrumental, el que debilitado por su uso no es ya capaz de decir. A lo largo de este proceso de despojamiento de los usos establecidos en el lenguaje, se mantienen en una actitud de escucha ante la palabra, que se presenta desde su ausencia, desde el acontecer de la nada, y el poeta se prepara para la audición de ese silencio.

En el caso de Roberto Juarroz, el silencio es la posibilidad de la palabra, es por ausencia que la palabra puede presentarse, y para ello se ejercita en lo que denomina “desnombrar”, intención metapoética a la que obedecen los versos:

Desbautizar el mundo
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia. (2005: I, 276).

En *Poesía y realidad* explicita esta concepción del silencio como condición de posibilidad del acto poético:

No hay poesía sin silencio y sin soledad. Pero la poesía es también probablemente la forma más pura de ir más allá del silencio y más allá de la soledad. Se parece en esto a la oración para el que todavía puede orar. Para el poeta, la poesía ocupa el lugar de la oración, la reemplaza y al mismo tiempo la confirma (Juarroz, 1992: 27).

Sin embargo, no podríamos ver el modo de actuar de esta palabra si no es mediante estos últimos textos en los que el silencio no solo se dice, sino que, a través de la oposición presencia/ausencia, actúa en la fragmentación del texto, y en su decir registra ese síntoma: “¿Es el silencio la puntuación de la voz o es la voz la puntuación del silencio?” (Juarroz, 2005: II, 400), “Una oración dirigida a una presencia halla en ella límite. Necesitaríamos aprender a orar a las ausencias.” (Juarroz, 2005: II, 404).

Este mismo trabajo con el silencio, la ausencia, la nada – como escenario del ser –, se puede leer en el poema “Espacio”, de *Fragmentos de un libro futuro*: “Todas las cosas para ser se miran en el vacío espejo de su nada.” (Valente, 2006: 570).

Se trata pues, de un trabajo con la palabra impedida por decir lo indecible, por dar a oír el silencio, dar a leer lo ilegible, por escribir sin escritura.

Esta indagación en las posibilidades del lenguaje para expresar lo inefable, podríamos rastrearla a partir de la mística. Incluso Platón, representante de los orígenes de la escritura en Occidente, se plantea las capacidades del lenguaje y de la escritura en diálogos como el *Fedro*. Sin embargo, a lo largo del siglo XX la crisis del lenguaje ha

actuado con mayor violencia sobre cualquier operación lingüística. Así, el primer Wittgenstein, en el *Tractatus Logico-Philosophicus*, pone a prueba las posibilidades del lenguaje para decir, y concluye: “Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.”⁸ (Wittgenstein, 1999: 182). Ante lo inexpresable, lo místico, lo que solo se muestra a sí mismo, no se podría decir, tan solo mostrar. Wittgenstein cierra su primera obra con la proposición que dejó pensando al Círculo de Viena, “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.” (1999: 182)⁹. Proposición que resumiría, según el prólogo que escribió para el *Tractatus*, todo el significado de la obra; proposición que consciente o inconscientemente ha llevado a la poesía moderna a una reflexión sobre su propia materia en desintegración.

Las obras más teóricas o ensayísticas, tanto de Valente como de Juarroz, revelan una tradición común de lecturas, las que se inscriben en el corpus de la poesía moderna – Hölderlin, Mallarmé, Rimbaud, Rilke, René Char, Paul Celan –, de la mística – San Juan de la Cruz, Santa Teresa –, del budismo – Basho –, o del pensamiento contemporáneo. Entre estas lecturas se encuentra el ensayo que Heidegger pronunció en Roma en 1936, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, y el que igualmente se encuentra como trasfondo de la poesía moderna.

En busca de la esencia de la poesía, y a través de la poética de Hölderlin, Heidegger establece la diferencia entre el uso común de la lengua y la palabra poética. El lenguaje sería tan solo un puro instrumento desgastado por su uso e incapacitado para nombrar, y sería la palabra poética la que vendría a fundar el ser, haciendo de esta su morada.

Esta diferencia recuerda a la distinción que ya había hecho Mallarmé en una de sus crónicas, “doublé état de la parole, *brut* ou immédiat ici, là *essentiel*”¹⁰ (Blanchot, 1982: 34). Distinción que Blanchot interpreta en *Le livre à venir*, como “brutal”:

D'un côté, la parole utile, instrument et moyen, langage de l'action, du travail, de la logique et du savoir, langage qui transmet immédiatement et qui, comme tout bon outil,

⁸ Tomamos la traducción al español de la edición bilingüe de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera: “Hay, ciertamente, lo inexpresable. Se *muestra*, esto es lo místico.” (Wittgenstein, 1999: 183). Las cursivas son del autor y el traductor.

⁹ Proposición que en la edición citada es traducida como: “De lo que no se puede hablar, hay que callar.” (Wittgenstein, 1999: 183)

¹⁰ Cita que tomamos de la obra de Blanchot, *L'espace littéraire*, y que en la traducción al español de Vicky Palant y Jorge Jinkis se vierte – en ambas lenguas la cursiva es nuestra: “doble estado de la palabra, *bruto* o inmediato aquí, *esencial* allí” (1992a: 32).

disparaît dans la régularité de l'usage. De l'autre, la parole du poème et de la littérature, où parler n'est plus un moyen transitoire, subordonné et usuel, mais cherche à s'accomplir dans une expérience propre¹¹. (1999: 276).

Sin embargo Blanchot, en su lectura de Mallarmé, no prevé un resultado tan tranquilizador para la palabra poética, y frente al Heidegger que calcula las posibilidades del ser en el lenguaje poético, para Blanchot esta palabra traería con el ser su revés, hablaría de su propio fracaso.

En este trabajo con la propia incapacidad del lenguaje y de la palabra poética, Roberto Juarroz y José Ángel Valente se colocan ante ese precipicio de la nada, una experiencia abisal y vertical de descenso por el lenguaje para encontrar el ser de la palabra a través de la escucha de su silencio, en su transparencia y su nada.

Jose Ángel Valente, en el ensayo “La experiencia abisal”, igualmente toma a Mallarmé como el ejemplo por antonomasia del poeta que se dispone a escribir la nada, el blanco escritural. Para exponer ese encuentro del poeta con la nada a través del ahondamiento en la palabra, cita el mismo texto de Mallarmé al que Blanchot hace alusión en *L'espace littéraire*; el fragmento de una de las cartas que Mallarmé envía a su amigo a Henri Cazalis en 1886: “Malheureusement, en creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes qui me désespèrent. L'un est le Néant”¹² (Blanchot, 1982: 33).

Roberto Juarroz y José Ángel Valente han sondado la palabra, penetrándola, en busca del nombrar, y en su poesía hay constancia de esa nada, el punto hacia el que se proyectan sus poéticas: el punto de ausencia que alcanza la escritura y por el cual desaparece; la escritura de la nada, de su propia ausencia, en definitiva lo que Roland Barthes a través de la lectura de Mallarmé ha llamado *l'écriture blanche*.

Esta utopía mallarmeana, la del proyecto de un Libro ideal de la nada – el que el poeta francés deseaba titular *Allégories somptueuses du Néant* y del que solo nos restan los fragmentos en los que reflexiona sobre el proyecto de Libro atópico, así como sus

¹¹ Traducción al español de Pierre de Place: “Por un lado, la palabra útil, instrumento y medio, lenguaje de la acción, del trabajo, de la lógica y del saber, lenguaje que transmite inmediatamente y que, como cualquier buena herramienta, desaparece en la regularidad del uso. Por el otro lado la palabra del poema y de la literatura, en que hablar ya no es un modo transitorio, subordinado y usual, sino que procura realizarse en una experiencia propia.” (Blanchot, 1992b: 228).

¹² Cita que tomamos de la obra de Blanchot y que tanto en la traducción al español de Vicky Palant y Jorge Jinkis, como en la obra de Valente, se vierte: “Desgraciadamente, profundizando el verso hacia ese punto, encontré dos abismos que me desesperan. Uno es la Nada” (Blanchot, 1992a: 32; Valente, 2004: 198).

primeros intentos, *Un coup de dés* y *Hérodiade* –, se encuentra en uno de los últimos poemas de Roberto Juarroz:

Escribir un poema sobre nada,
donde puedan flotar todas las transparencias,
lo que no conoció nunca la condena del ser,
lo que ya la abandonó
lo que está por empezar
y tal vez nunca empiece.
Y escribirlo con nada o casi nada,
con la sombra de las palabras,
los espacios olvidados,
un ritmo que apenas se destaca del silencio
y un silencio acotado en un punto
por detrás de la vida.
Un poema sobre nada y con nada.
Quizá todos los poemas,
pasados, futuros o imposibles,
puedan caber en él,
por lo menos un instante cada uno
como si descansaran en su forma,
en su forma o su nada. (2005: II, 327).

Lo que hemos venido denominando como una retórica de la desposesión no es sino una antirretórica. Ambos poetas pretenden liberar a la poesía de un orden ya marcado por el lenguaje literario en busca de una palabra neutra; entre lo marcado y lo no marcado se encuentra ese tercer término neutro, la palabra cero a la que se refiere Roland Barthes en *Le degré zéro de l'écriture*. El blanco es el lugar al que tienden ambas poéticas, o el que las atraviesa; sin embargo los resultados y los procedimientos difieren.

A través de la profundización en la palabra, el verso, y el encuentro con su nada, la palabra poética en el caso de Roberto Juarroz, llevada por ese intento de “desnombrar”, de “desfosilizar” el lenguaje, se abisma incesantemente; un proceso de caída por el que la palabra siempre está dispuesta a caer más allá. Se trata, en palabras de Juarroz, de “desnombrar[r] [...] para alcanzar ese transnombre o metanombre que recupera el ser” (1992: 18).

Sin embargo la oposición presencia/ausencia encuentra su máxima expresión a través de la aporía aforística. Recurso que opera verticalmente en su obra y que aun pareciendo impedido para decir, dice, sin embargo, en un más allá. Por medio de la disposición de contrarios enfrentados – ascenso/descenso, presencia/ausencia – se alcanza una suspensión, un estado neutro de la palabra, esa escritura de lo blanco, la neutralidad que surge de la oposición binaria, y que se resuelve en lo que Juarroz ha

llamado la “tercera dimensión”. El que Laura Cerrato seleccionó como el último poema de Roberto Juarroz, finaliza con los versos: “Quizá a determinada altura / las preguntas y las respuestas son exactamente iguales” (2005: II, 381).

Para Roberto Juarroz la poesía significa una tercera dimensión, una apertura de la mirada, por la que, como en el budismo zen, no existe contradicción en el enfrentamiento de opuestos, sino que la pregunta contiene la respuesta como la respuesta contiene la pregunta.

En el caso de José Ángel Valente, esta retórica de la desposesión funciona como intención escritural desde el comienzo de su obra. Esta se nos da enmarcada por el texto que coloca en la antesala de su primer ciclo, *Punto cero*, y presidiendo, por tanto, su obra en clave de poética o de composición programática: “La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad.” (Valente, 2006: 65).

El punto cero es el blanco al que apunta la palabra lanzada por el hilo que tensa el arquero, el poeta. En ese punto se fundirán finalmente el arquero, la flecha y el blanco, en una aleación indisociable; dimensión, igualmente, del budismo zen, en donde el instrumento, el sujeto que lo usa y lo que se hace – la acción – no difieren. José Ángel Valente escribe el último fragmento – datado el 25 de mayo de 2000 – de su obra apenas dos meses antes de morir, y como una versión anónima, por tanto ya sin poeta, sino disuelto en su instrumento y en el blanco, donde apunta la palabra:

Cima del canto.
El ruiñeñor y tú
ya sois lo mismo. (2006: 582).

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1970): *Le degré zéro de l'écriture, suivi de éléments de sémiologie*, Paris, Seuil.

BLANCHOT, Maurice (1980): *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard.

_____ (1982): *L'espace littéraire*, 2.^a ed. Paris, Gallimard.

_____ (1990): *La escritura del desastre*, trad. esp. P. de Place, Caracas, Monte Ávila.

- _____ (1992a): *El espacio literario*, 2.^a ed., trad. esp. V. Palant y J. Jinkis, Barcelona, Paidós.
- _____ (1992b): *El libro que vendrá*, 2.^a ed., trad. esp. P. de Place, Caracas, Monte Ávila.
- _____ (1999): *Le livre à venir*, 2.^a ed., Paris, Gallimard.
- CUETO, Sergio (1997): *Maurice Blanchot: el ejercicio de la paciencia*, Rosario, Viterbo.
- DERRIDA, Jacques (1977): *Posiciones*, trad. esp. M. Arranz, Valencia, Pre-Textos.
- HEIDEGGER, Martin (2000): *Hölderlin y la esencia de la poesía*, ed. y trad. esp. J. D. García Bacca, Barcelona, Anthropos.
- JUARROZ, Roberto (1980): *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- _____ (1992): *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-Textos.
- _____ (2005): *Poesía vertical*, tomos I y II, Buenos Aires, Emecé.
- PORCHIA, Antonio (2001): *Voces abandonadas*, Valencia, Pre-Textos.
- SUCRE, Guillermo (1985), "Juarroz: sino/si no", en *La máscara, la transparencia*, México, Fondo de cultura económica, pp. 205-218.
- VALENTE (2004): "La experiencia abisal", en *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, pp. 192-208.
- _____ (2006): *Obras completas I, Poesía y prosa*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- _____ (2008): *Obras completas II, Ensayo*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999): *Tractatus Logico-Philosophicus*, ed. bilingüe, trad. esp. J. Muñoz e I. Reguera, Madrid, Alianza.

LAS POETAS ROMÁNTICAS CUBANAS Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL. LA POLÉMICA SOBRE LA AVELLANEDA

Félix Ernesto Chávez

Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Romanticismo, Identidad, Género, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Luisa Pérez de Zambrana.

En la literatura cubana del XIX existe una polémica histórica sobre el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873): los cubanos dicen que pertenece a la literatura cubana (nació en Cuba y vivió en Cuba hasta los 22 años), y los españoles la estudian como española (fue la primera mujer propuesta para un sillón en la Real Academia); toda esta diatriba, relacionada con la situación colonial y la dualidad (política, social y literaria) que la propia Avellaneda esgrimió en vida. La Avellaneda es una figura central en el romanticismo español peninsular; pero también lo es en el romanticismo cubano y latinoamericano en general. Identidad de frontera, se valora pues como española y como latinoamericana indistintamente.

En contraste, para “atacar” a la Avellaneda, los cubanos hacen resaltar la figura de Luisa Pérez de Zambrana (1835?-1922), quien pertenece a la segunda generación romántica cubana, y es erigida como paradigma de feminidad y de cubanía; en definitiva, como modelo de mujer en la sociedad cubana colonial. De este modo, los partidarios de la independencia y del “sentimiento nacional”, se vuelcan a favor de la Zambrana y desprecian a la Avellaneda.

Mi propuesta se centra en esta larga polémica decimonónica, que toma en cuenta las relaciones entre la literatura española y la cubana, el romanticismo español y el romanticismo cubano, del mismo modo en que se establece la relación metrópoli-colonia en el XIX, que a su vez se ve expuesta en la polémica sobre la cubanidad o no cubanidad de la Avellaneda como figura que se mueve entre dos aguas, entre dos continentes.

El 27 de enero de 1860, en el Teatro de Tacón de La Habana, la alta sociedad colonial habanera asistió a la coronación de una de sus hijas predilectas, quien había regresado a la isla bajo el séquito del general Francisco Serrano, nuevo capitán general; y acompañando a su marido, el coronel Domingo Verdugo, quien viajaría a ocupar un cargo militar dentro del recién constituido gobierno de la colonia. Para entonces, ya a esas alturas, la mayor parte de la

joven intelectualidad cubana era independentista. Lo que sucedió luego, aquella famosa anécdota del hombre de tez amarilla, según lo apunta Enrique Piñeyro – en la única crónica que recoge los incidentes de aquel día (Piñeyro, 1980: 384), pues el censor colonial prohibió la mención de su nombre y de los hechos en la prensa de la época –, que comenzó a leer un inacabable romance disparatado, vestido de negro, con pelo, barba y bigotes negros y apariencia fúnebre y vampiresca, es ya conocido por la historia literaria, que acentúa del mismo modo el carácter de Gertrudis Gómez de Avellaneda, presta a ser coronada en el evento, sentada en su trono, y lanzando miradas desafiantes y hasta mordiendo el labio con tanta ira que hasta hizo aparecer un hilo de sangre. Sin embargo, lo que más me interesa no es este suceso en sí, esa aparición repentina y sabotadora, algo por demás, inscrito en la historiografía literaria cubana, y que viene a dar cuentas de la situación de “dramática neutralidad” – como la llamó José Antonio Portuondo – que vivió la Avellaneda en su patria natal; en dicho acto, donde se coronaría al genio, al autor vivo más importante (en este caso, autora) cuyos éxitos literarios habían estremecido a la mismísima Península, ocurre el primer y hasta ahora único testimonio público del encuentro entre dos escritoras, amigas, y en cierta medida condenadas a convivir dentro de la historia de la literatura cubana.

La encargada, por opción, de coronar a la Avellaneda en el Teatro de Tacón, fue la entonces joven Luisa Pérez de Zambrana, para quien poco más tarde la propia Avellaneda escribiría un prólogo elogioso, donde no escatimaría en alabar sus dotes poéticas. Lo curioso del caso es, como revela Antón Arrufat, que existen escritores condenados a convivir en el tiempo, a través de extrañas similitudes, de acuñados paralelismos. A día de hoy, dentro de la literatura española, la Avellaneda ocupa un puesto meritorio como una de las voces más importantes del romanticismo español del XIX, y junto a Rosalía de Castro, Carolina Coronado o Fernán Caballero, las más altas exponentes del romanticismo escrito por mujeres. Sin embargo, dentro de la literatura cubana, la Avellaneda no puede entenderse sin la contraparte que curiosamente introdujo el joven José Martí en un artículo de 1875: dentro de la literatura cubana, y a la luz de nuestros tiempos, la Avellaneda no puede prescindir de la sombra de Luisa Pérez de Zambrana, toda vez que representan la culminación de la poesía cubana escrita por mujeres, durante el siglo XIX.

No obstante, las dos escritoras más canónicas de dicho siglo en la Isla, han corrido suertes distintas en el decursar de la historia literaria. Si bien, por una parte, la Zambrana fue erigida como paradigma de “cubanidad” y de “feminidad”, la Avellaneda en cambio fue sistemáticamente atacada por la mayor parte de los críticos literarios nacionales, al menos hasta mediado el siglo XX, por poseer una obra “desarraigada” y “viril”. No cabe sin embargo

ninguna duda de la significación que Luisa Pérez de Zambrana no sólo para la vida literaria habanera, sino también para el propio contexto social.

La literatura romántica cubana recogió un importante grupo de escritoras que no han sido aún lo suficientemente atendidas por la tradición de la crítica. (Probablemente el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda sea la única excepción, por la significación que tuvo dentro del romanticismo español, y sobre todo, por la vindicación de una voz de mujer dentro de un ámbito tradicionalmente concebido para el hombre.) Algunas de estas voces dentro de la literatura cubana – Mercedes Matamoros, Úrsula Céspedes de Escanaverino, Aurelia Castillo, dentro de las románticas; como también Nieves Xenes, Juana y Dulce María Borrero, entre las modernistas y posmodernistas – sirven como puntos de referencia dentro del acervo cultural de la nación, pero desafortunadamente no han recibido la misma atención que buena parte de las voces masculinas.

Este vacío se intensifica cuando se trata de Luisa Pérez de Zambrana (1835?-1922), quien fue “utilizada” por la crítica para contrarrestar la supuesta “no cubanidad” y “no feminidad” de la Avellaneda, en función de la construcción de un paradigma de la mujer/escritora cubana. La obra de la Zambrana, y también la de su hermana Julia Pérez Montes de Oca, constituyeron uno de los centros de referencia del romanticismo cubano, citadas en las más importantes memorias de las tertulias habaneras (sobre todo en las de Nicolás Azcárate) y en las colecciones y antologías de poesía cubana de la época. La Zambrana, santiaguera, de origen humilde (nacida en una finca en pleno monte del Oriente cubano), perteneció – tras su matrimonio con Ramón Zambrana – a una de las familias más reputadas dentro de la intelectualidad habanera, y participó de forma muy activa en gran parte de los eventos sociales de la sociedad colonial, hasta que enviudó en 1866, ocho años después de su matrimonio. A partir de este momento, una cadena de desgracias se cebará en la vida de Luisa Pérez: la muerte prematura de su hermana Julia, la ruina económica familiar, y la pérdida paulatina de sus cinco hijos; el último de ellos, en 1898, cuando ella se encontraba en situación ya de extrema precariedad, al punto que incluso tuvo que mendigar dinero al entonces presidente de la Sociedad Económica de Amigos del País.

Toda esta circunstancia generó en la Zambrana lo que probablemente sean las páginas más tristes dentro de la literatura cubana. Su ciclo “Siete elegías familiares” la hizo acreedora del título de “más insigne elegíaca” de la lírica cubana. Pero la realidad es que la Zambrana no sólo cargó con el peso de este dolor, sino – y lo que todavía es aún más triste y grave – con

el paulatino olvido a que fue sometida, tanto su figura como su obra. Algo que no ocurrió – ni en Cuba ni en España – con la Avellaneda.

Los estudios que existen sobre la figura y la obra de Luisa Pérez de Zambrana son escasos. Lo cierto es que nada la ha avalado lo suficiente como para despertar interés dentro de los críticos y estudiosos contemporáneos, más abocados a la admiración del carácter rebelde y seguro de la Avellaneda, e incluso a la pasión desmedida y atolondrada de la malograda Juana Borrero. Luisa fue, sin embargo, el supuesto modelo epocal de mujer, de hija, de esposa, de hermana, de madre, de cristiana, de intelectual, de escritora... de cubana. Y para entender la realidad de la mujer cubana en el siglo XIX, siglo de lucha independentista contra la metrópoli española, no hay más que atender su obra poética, narrativa y periodística, que esconde no sólo la asunción del rol que se le presumía a la mujer de su tiempo, sino las inquietudes de la intelectual que, marcada por la vida, se percata del horizonte insuficiente al cual era condenada la mujer cubana. La Zambrana fue, no obstante, la única de las grandes escritoras cubanas que sobrevivió hasta bien entrada la República, en pleno siglo XX.

Todos estos “requisitos” de configuración de un cierto ideal de feminidad, han sido las armas que arrojaron contra el talento y la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Sin embargo (y observando que es la Avellaneda quien escribe el prólogo a la segunda edición de las poesías de la Zambrana en 1860), cuando se aborda el romanticismo en Cuba, no se puede entender la una sin la otra. Moviéndose en direcciones aparentemente opuestas – en la literatura y en la vida –, la Avellaneda “elige” desarrollar su carrera literaria en la metrópoli española, donde se convierte en autora de gran éxito y en figura central del romanticismo español; mientras la Zambrana participa más de las tertulias y de la vida social habanera, como modelo de la mujer en la sociedad cubana colonial. Utilizada como patrón de comparación para “desacreditar” la obra de la Avellaneda, la obra de Zambrana fue perdiendo interés tras la desaparición de la escuela romántica del XIX, y esa pérdida de interés – a la que fue condenada ella misma en los últimos años de su vida, tras la muerte de su esposo y sus cinco hijos – persiste en la crítica literaria nacional hasta hoy. La Avellaneda, no obstante, a partir de su centenario en 1914 y sobre todo con la publicación de su intenso epistolario dirigido a Ignacio de Cepeda, iba a ganar más terreno. Y en definitiva, iba a ser reevaluada, aunque de forma prioritaria y más justa dentro del contexto español.

La figura de Luisa Pérez de Zambrana, paradigma de mujer-escritora-esposa-madre-cristiana-romántica-cubana dentro de las letras cubanas, reactualiza también la imagen de la mujer dentro de la sociedad colonial del siglo XIX. Sin embargo, esa imagen está mediada por

ciertos conceptos que el propio José Martí va a trabajar en el texto que le dedica en 1875, en el que añade a raíz de una selección de poesía que realizara Domingo Cortés:

¿Son la grandeza y la severidad superiores en la poesía femenil a la exquisita ternura, al sufrimiento real y delicado, sentido con tanta pureza como elegancia en el hablar? Respondiérase con esta cuestión a la de si vale más que la Avellaneda Luisa Pérez de Zambrana. Hay un hombre altivo, a las veces fiero, en la poesía de la Avellaneda: hay en todos los versos de Luisa un alma clara de mujer. Se hacen versos de la grandeza; pero sólo del sentimiento se hace poesía. La Avellaneda es atrevidamente grande; Luisa Pérez es tiernamente tímida (Martí, 1963: 310).

Para agregar más tarde:

Ha de preguntarse, a más, no solamente cuál es entre las dos la mejor poetisa, sino cuál de ellas es la mejor poetisa americana. Y en esto nos parece que no ha de haber vacilación.

No hay mujer en Gertrudis Gómez de Avellaneda: todo anunciaba en ella un ánimo potente y varonil; era su cuerpo alto y robusto, como su poesía ruda y enérgica; no tuvieron las ternuras miradas para sus ojos, llenos siempre de extraño fulgor y de dominio: era algo así como una nube amenazante. Luisa Pérez es algo como nube de nácar y azul en tarde serena y bonancible. Sus dolores son lágrimas; los de la Avellaneda son fierezas. Más: la Avellaneda no sintió el dolor humano: era más alta y más potente que él; su pesar era una roca; el de Luisa Pérez, una flor. Violeta casta, nelumbio quejumbroso, pasionaria triste.

¿A quién escogerías por tu poetisa, oh apasionada y cariñosa naturaleza americana?

Una hace temer; otra hace llorar. De la Avellaneda han brotado estos versos, soberbiamente graves:

*Voz pavorosa en funeral lamento,
Desde los mares de mi patria vuela
A las playas de Iberia: tristemente
En son confuso lo dilata el viento:
El dulce canto en mi garganta hiela
Y sombras de dolor viste a mi mente.*

Y cuando alguien quiso pintar a Luisa Pérez ornada de atributos de gloria y de poesía, aquella lira de diez y siete años tuvo estos acordes suaves y modestos:

*No me pintes más blanca ni más bella;
Píntame como soy; trigueña, joven,
Modesta, sin belleza, y si te place,
Puedes vestirme, pero solamente
De muselina blanca, que es el traje
Que a la tranquila sencillez del alma
Y a la escasez de la fortuna mía
Armoniza más bien. Píntame en torno
Un horizonte azul, un lago terso,
Un sol poniente cuyos rayos tibios
Acaricien mi frente sosegada.
Los años se hundirán con rauda prisa,*

*Y cuando ya esté muerta y olvidada
A la sombra de un árbol silencioso,
Siempre leyendo encontrarás a Luisa.*

Lo plácido y lo altivo; alma de hombre y alma de mujer; rosa erguida y nelumbio quejumbroso; ¡delicadísimo nelumbio! (Martí, 1963: 310-311).

En esta relación con la “naturaleza americana” acuña Martí una definición que, dentro del sistema literario cubano, va a tener una continuidad asombrosa, al amparo del acercamiento patriarcal, desde donde algunos han visto cierto celo martiano por la grandeza de la Avellaneda. Como había afirmado Bretón de los Herreros, su frase “es mucho hombre esta mujer”, referida a la Avellaneda, comenzó a sobreinterpretarse desde la recepción de sus compatriotas como un intento por falsear su identidad, por “imitar” la escritura masculina, y en mi opinión, hay cosas algo más ocultas dentro de estas valoraciones. A la Avellaneda nunca se le perdonó que no tomara partido abiertamente por la independencia de Cuba, no se le perdonó su españolismo, y de cierto modo, su preferencia temática sobre los conflictos de la Península, sin obviar la consideración de que la Avellaneda partió de Cuba a los 22 años y tardó 25 años más en regresar. Esto no obvia la consideración histórica sobre la literatura escrita por mujeres, de la cual Susan Kirkpatrick ha planteado en su ensayo *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*:

En un momento en el que las ideas románticas y liberales de independencia personal y libertad individual estaban comenzando a introducirse en las estructuras culturales de la España tradicional, las mujeres que fueron conscientes de esta evolución se enfrentaron a una verdad amarga: incluso los esquemas ideológicos más progresistas adoptados por la élite política y cultural negaban a las mujeres la condición de individuos independientes en la esfera pública y basaban su subjetividad en las funciones domésticas y reproductivas que la sociedad tradicional les había asignado (1991: 69).

Incluso ya más tarde, en el “lejano” 1923, el mismísimo José Ortega y Gasset llegaría a escribir:

¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del feminismo. [...] El lirismo es la cosa más delicada del mundo. Supone una innata capacidad para lanzar al universo lo íntimo de nuestra persona. Mas, por lo mismo, es preciso que esta intimidad nuestra sea apta para semejante ostentación. Un ser cuyo secreto personal tenga más o menos carácter privado producirá una lírica trivial y prosaica. Hace falta que el último núcleo de nuestra persona sea de suyo como impersonal y esté, desde luego, constituido por materias trascendentes.

Ahora bien: estas condiciones solo se dan en el varón. Solo en el hombre es normal y espontáneo ese afán de dar al público lo más personal de su persona. Todas las actividades históricas del sexo masculino hacen de ésta su condición esencialmente lírica. [...]

Ese mecanismo de sinceridad que mueve al lirismo, ese arrojar fuera lo íntimo es en la mujer siempre forzado, y si es efectivo, si no es una ficticia confesión, sabe a cínico. [...] La personalidad de la mujer es poco personal, o dicho de otra manera, la mujer es más bien un género que un individuo (Ortega y Gasset, 1955: 432-33; véase Méndez, 2007: 178-79).

Pienso que este tipo de opiniones, que no sólo incidieron sobre la figura y la obra misma de la Avellaneda, y por transitividad, de la propia Zambrana, sólo viene a justificar en parte por qué ambas, como muchas de las grandes escritoras, murieron solas, en el total desamparo, arruinadas, olvidadas. Al entierro de la Avellaneda asistieron sólo seis escritores; nadie recordó a la anciana postrada y ciega que fue la Zambrana, quien vivía de una exigua pensión concedida por el ayuntamiento de La Habana en 1908. Pero este tipo de opiniones sobre la naturaleza del alma de la mujer condicionan en parte la valoración general de la obra de la Avellaneda. Aún desde la polémica de la supuesta “inferioridad literaria femenina”, desde la exigencia de una sensibilidad y hasta cierto punto, de una especie de “sentimentalidad”, la Avellaneda fue denostada muchas veces por incisiva, por ardiente, por ser una fuerza arrolladora, pero también por su elección política, algo que tuvo marcado peso en la conciencia nacional y en la incipiente identidad nacional en proceso de gestación aún en el siglo XIX. No consiguió tener en sus días un correspondiente peso canónico dentro de Cuba, y las jóvenes generaciones miraron hacia otra parte: es decir, no fue nunca más que un simple modelo retórico para una sociedad que la recibe con fastos en 1860, y que ya en 1868 lanzaría el grito de guerra contra la potencia colonial dominante.

Para entender el caso de la Avellaneda, hay que atender también otras variables histórico-sociales y literarias de la época en que vivió. Siendo como decíamos, una voz de la llamada primera generación romántica – recordemos que el Romanticismo llegó tarde a la literatura hispánica en comparación con otras literaturas, y que incluso muchos señalan como primer romántico latinoamericano al cubano José María Heredia – desarrolló casi toda su carrera literaria en España. Sin embargo, esto no fue óbice para que Cuba siguiera latiendo en sus escritos. Fue la Avellaneda quien, adelantándose a las corrientes siboneyistas e indigenistas en Cuba, va a trabajar el tema de la esclavitud en su novela *Sab*. Fue la Avellaneda quien trabaja la temática prehispánica y colonial americana en *Guatimozín*, para muchos la mejor novela histórica del romanticismo español, donde hace resaltar la figura del indígena. Fue la Avellaneda quien ubica en América la acción de su leyenda *El cacique de Turmequé*.

Sobre su teatro, Rine Leal ha dicho:

Su concepción dramática es grandiosa, trágica e histórica; su versificación segura y fácil; su sentido cómico capaz de atrapar un enredo agradable; sus personajes, símbolos de una época, de una ideología; su intuición teatral adelantada en ocasiones a su tiempo; su habilidad capaz de sostener una acción sin tropiezos; su teatralidad de buena garra (véase AA. VV., 1983: 283).

No podemos olvidar el tremendo éxito teatral de la Avellaneda en España, con obras como *Munio Alfonso* (1844), *Saúl* (1846) y sobre todo *Baltasar* (1858), obras donde de un modo u otro, exalta “la religión y la fe como bases de un estado poderoso y justo”. Pero en *Baltasar* también está presente la inquietud social de la Avellaneda: “el planteamiento del vigor de un pueblo prisionero que ansía la libertad” y se encara al tirano; “la defensa de la mujer y del esclavo que se atreven a desafiar el poder del déspota” (Rine Leal, 1983:288).

No obstante, a la Avellaneda siempre se le consideró una “poetisa que escribía obras de teatro”, y su producción poética fue más atendida que su producción teatral y aún mucho más que su producción narrativa. Incluso según Kirkpatrick, el sujeto poético de la Avellaneda en ocasiones eludía las marcas de sexo, en contraposición a los cánones de representación femeninos asumidos por Carolina Coronado.

Cintio Vitier, en su canónico *Lo cubano en la poesía*, tiene otro tipo de acercamiento, a la hora de indagar sobre “lo cubano” en la obra de la camagüeyana. Sin menospreciar su grandeza – algo irrefutable, innegable, que llena la historia de la literatura cubana como de la española – , Vitier pone en tela de juicio el aporte en la “iluminación progresiva de lo cubano en la lírica” (1970:129) el genio de Tula. Vitier, sin embargo, no niega su americanidad como antes Martí:

Muy criolla fue, sin duda. No obstante su tendencia a la oquedad formal y su malhadado virtuosismo métrico, sentimos en ella (y más aún que en sus versos en la electricidad humana que los rodea) una pasión, un fuego, un arranque vital que ninguna poetisa española ha tenido, y que anuncian las voces femeninas americanas de nuestros tiempos. Ella es ya, completo, el tipo de la mujer hispanoamericana (de la que fue otra figuración, más inteligente y más fina, Sor Juana Inés de la Cruz), que se abalanza ávida hacia la vida y el conocimiento, que se arriesga igual que un hombre en la búsqueda de la felicidad y en la ambición creadora, y que generalmente sucumbe consumida por sus propias llamas. [...] El ímpetu de la Avellaneda nos parece profundamente americano, mientras que la delicadeza de Luisa [Pérez de Zambrana] tiene una luz específicamente insular. Pero lo que no descubrimos en ella es esa captación íntima, por humilde que sea, de lo cubano en la naturaleza o en el alma; ni una voz que nos toque las fibras ocultas. Gallarda y criolla, sí; enviada de la isla, con talento y pujanza que justamente sorprendieron, a la orilla española, sí; pero ¿cubana de adentro, de los adentros de la sensibilidad, la magia y el aire, que es lo que andamos buscando? Confieso llanamente mi impresión: no encuentro en ella ese registro (Vitier, 1970: 129-30).

Esto nos llevaría por los difíciles asideros de cómo se construye la nacionalidad, cómo se expresa, qué entiende Vitier por “lo cubano”, qué es la cubanidad, la insularidad. Todas estas preguntas que nos conducirían por caminos complejos y lejanos de los que estamos transitando hoy.

Recuerdo, siendo yo niño, estudiante de secundaria básica, cómo mi profesora de literatura me mostró algunas de las razones según las cuales los cubanos “culpaban” a la

Avellaneda. Frases en principio despectivas que condicionaron el juicio de quienes la leyeron.

Una de ellas, aparecida en su famoso poema “La pesca en el mar”:

Yo a un marino le debo la vida,
y por patria le debo al azar
una perla en un golfo nacida
al bramar
sin cesar
de la mar.

Ese “azar” de la Avellaneda es su propia condena. Es, según muchos, casi una declaración de renuncia a Cuba, una supeditación de sus intereses al afán colonial del “marino” que la ha conquistado. O sencillamente una sobreinterpretación de un texto, cuyo verso puede ser desafortunado, o deberse a un simple ejercicio de métrica y rima. Sobre todo porque años después, en 1869, en un poema dedicado a Isabel II, la Avellaneda toma partido – aunque tímidamente – por su añorada Isla en guerra:

Salud ¡joven real! Mientras su frente
a tu planta inocente
esta patria del Cid gozosa inclina,
recuerda que en los mares de Occidente
- enamorando al sol que la ilumina -,
tienes de tu corona
la perla más valiosa y peregrina;
que allá olvidada en su distante zona,
do libre ambiente a respirar no alcanza,
con ansia aguarda que le lleve el viento
- de nuestro aplauso en el gozoso acento -
la que hoy nos luce espléndida esperanza.

La Avellaneda es pues una voz de frontera, imprescindible en cada orilla. Para ella Cuba significa un paraíso perdido. Nada hay pues tan doloroso que haber partido de él. Cuanto de grave y lúcido vislumbra su soneto “Al partir”, que cada cubano (sobre todo el emigrado) entiende y asimila en toda su extensión, al dejar atrás las luces de la Isla:

¡Perla del mar! ¡Estrella de Occidente!
¡Hermosa Cuba! Tu brillante cielo
la noche cubre con su opaco velo,
como cubre el dolor mi triste frente.

¡Voy a partir!... La chusma diligente,
para arrancarme del nativo suelo
las velas iza y, pronta a su desvelo,
la brisa acude de tu zona ardiente.

¡Adiós, patria feliz, edén querido!
¡Doquier que el hado en su furor me impela,
tu dulce nombre halagará mi oído!

¡Adiós!... Ya cruje la turgente vela...
El ancla se alza... El buque, estremecido,
las olas corta y silencioso vuela.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1983): *Perfil histórico de las letras cubanas*, La Habana, Instituto de Literatura y Lingüística.
- ARRUFAT, Antón (2008): *Las máscaras de Talía. Para una lectura de la Avellaneda*, Matanzas, Ediciones Matanzas.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis (1983): *Antología poética*, La Habana, Letras Cubanas.
- KIRKPATRICK, Susan (1989): *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Valencia, Cátedra, 1991.
- LEAL, Rine (1975): *La selva oscura*, La Habana, Arte y Literatura.
- MARTÍ, José (1875): “Tres Libros. Poetisas Americanas. Carolina Freyre. Luisa Pérez. La Avellaneda. Las mexicanas en el libro. Tarea aplazada.”, en (1963) *Obras Completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, tomo 8, pp. 309-313.
- MÉNDEZ, Roberto (2004): *La otra coronación de la Avellaneda*, accedido en: www.pprincipio.cult.cu/artista/Roberto/CoronA.htm#_ftn1
- _____ (2007): *Otra mirada a la Peregrina*, La Habana, Letras Cubanas.
- ORTEGA Y GASSET, José (1923): “La poesía de Ana de Noualles”, en (1955) *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, tomo IV, pp. 432-33.
- PIÑEYRO, Enrique (1980): *Prosas*, La Habana, Letras Cubanas.
- PORTUONDO, José Antonio (1973): “La dramática neutralidad de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en (1981) *Capítulos de literatura cubana*, La Habana: Letras Cubanas, pp. 205-32.
- VITIER, Cintio (1970): *Lo cubano en la poesía*, La Habana, Instituto del Libro.

CUERPO, ESPACIO, Y PATRIA EN GELMAN Y ZURITA

David Conlon

National University of Ireland, Galway

Palabras clave: Cuerpo, Espacio, Patria, Dictadura, Poesía conosureña, Memoria, Desaparecidos

Aunque el adjetivo conosureño nos puede servir en algunos sentidos, a la hora de hablar de la poesía argentina y la poesía chilena, ya se trata de dos tradiciones muy distintas, y poco influyentes entre sí. Entonces, la necesidad por hacer este estudio se encuentra en un sentido en el cual el adjetivo conosureño sí nos puede ser muy útil: es decir, en relación con las trágicas dictaduras militares que tomaron el poder en estos países en los años setenta, dado que había muchas semejanzas entre los regímenes – la violencia, los secuestros, y la tortura. Esos sucesos marcaron la literatura de cada país; uno de los grupos más directamente afectados fue precisamente los escritores – no solamente por la censura, pero también por el hecho de ser comprometido políticamente. Así, muchos fueron torturados, matados, o exiliados. De todos modos, las preocupaciones de los escritores empiezan a parecerse, a medida que las situaciones políticas en sus países respectivas se acercan.

Si bien la vida privada de un escritor no es parte de su producción artística ni debe ser el objeto de un análisis literario, en el caso de los creadores como los que forman parte de este estudio, hay aspectos de sus vidas que inciden en sus procesos creativos, por lo cual resumiré algunos datos relevantes. Raúl Zurita nace en Santiago el año 1950. En '73, con 22 años, se graduó de ingeniero civil y matemático. Ese mismo año el golpe militar resultó en una dictadura que duró 18 años. Mientras numerosos artistas, intelectuales y otros grupos fueron exiliados o forzados a expatriarse, una mayoría tuvo que permanecer en el país. Junto con muchos de los que se quedaron, Zurita, que había participado en los movimientos estudiantiles universitarios, fue apresado el mismo día del golpe, y fue torturado. Después de ser puesto en libertad, no encontró trabajo en ningún lado, y decidió empezar a escribir poesía. De sus obras publicadas, las que más se destacan son los poemarios *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), y *La vida nueva* (1993), una trilogía nítidamente Dantesca.

Juan Gelman nace en Buenos Aires en la década de los treinta. Proviene de una familia de judíos inmigrantes de Ucrania. Publica su primer poemario en 1956. De joven, Gelman milita en la Juventud Comunista y años más tarde, en el '77, se une también al Movimiento Peronista Montonero, grupo que se definía como la fuerza de resistencia política a la dictadura militar en el exilio. En el '79 renuncia públicamente a su participación en el MPM por estar en desacuerdo con los métodos cada vez más militaristas del grupo. En '75, Gelman tiene que exiliarse tras ser amenazado de muerte por la Alianza Anticomunista Argentina. Como exiliado recorre y permanece en varios países europeos, y no regresa a la Argentina hasta el '88. Durante el exilio, su hijo y su nuera (como otros compañeros escritores y amigos) son desaparecidos por el terrorismo de Estado conocido como “la guerra sucia”. Me voy a centrar en la colección *de palabra* (1994), donde se reúnen todos los poemarios escritos durante el exilio.

Existen muchos estudios sobre la desaparición del espacio público bajo las dictaduras. Además de la prohibición de manifestaciones y reuniones políticas, la socióloga Marguerite Feitlowitz añade que las dictaduras manipularon espacios como trenes, autobuses, bares y parques; por el miedo de que se les detuviera si se hablara en público, había una falta de articulación de la memoria y la identidad en estos espacios (1998: 150). En un estudio realizado sobre las villas miserias de Córdoba en Argentina, por ejemplo, fue comprobado que los habitantes no recordaban cuentos ni historias personales de la época de la dictadura, mientras que sí recordaban mucho de la época anterior (Rowe y Schelling, 1991: 119-20). Muchos comentarios hacen referencia a una profunda “atomización” de la sociedad, con cada individuo encerrado en sí¹.

Estos temas aparecen en la poesía de Zurita. “Áreas verdes” fue el primer poema que él publicó – en una revista, en primer lugar; luego, apareció en la colección *Purgatorio*. He aquí dos fragmentos:

Han visto extenderse esos pastos infinitos
donde las vacas huyendo desaparecen
reunidas ingravidas delante de ellos?
[...]
Sabía Ud. algo de las áreas regidas por los
vaqueros y las blancas áreas no regidas que las
vacas huyendo dejan compactas cerradas detrás
de ellas?

¹ Véase, por ejemplo, Colás (1994: 127), Foster (1995: 4), y Romero (2002: 219).

- I. Esa área verde regida se intersecta con la primera área blanca no regida
- II. Ese cruce de áreas verdes y blancas se intersecta con la segunda área blanca no regida
- III. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no regidas se siguen intersectando hasta acabarse las áreas blancas no regidas (1979: 341-3).

Así, mientras que el título nos sugiere la libertad y el espacio, el poema relata la reducción rápida de estas cosas. Los “pastos infinitos” se convierten en “espacios vacíos” y las áreas no regidas se convierten en áreas regidas. Entonces, finalmente, el país entero se convierte en un panóptico donde todo puede ser vigilado en cualquier momento. Zurita no fue exiliado, pero un término que nos puede servir para mejor entender cómo fue vivir dentro de las fronteras del país durante la época es la palabra “insilio”, empleado por María Rosa Olivera-Williams:

Se escribe fuera de las fronteras nacionales, pero también se escribe dentro del país, y en este caso en una situación de “insilio” o “inxilio”, de marginación, ya que irónicamente al individuo que se le permitió permanecer en el ámbito geográfico de su comunidad se le alienó al vaciar de sentido los mitos que hacían posible el sentimiento de permanencia. El “insilio” es otra forma de exilio. La literatura de “insilio” es otra forma de literatura de exilio (1998: 59).

La reducción del espacio es un tema del cual se trata también Juan Gelman. En “Nota X”, implora: “¿dónde queda el país donde todos se reúnen? ¿atrás/alante/abajo/arriba/queda ese país?” (1994: 33). Pero, a diferencia de Zurita, Gelman fue exiliado y gran parte de su poesía busca aceptar esta situación. Eso supone grandes problemas para el poeta. Gelman en muchas ocasiones ha afirmado que la patria es equivalente al lenguaje². Además de faltar al lenguaje vivido y hablado por las calles de Buenos Aires, hay otro aspecto: como señala José María Espinasa, la vida poética muchas veces depende de “las recitales, las revistas, las publicaciones, las amistades y las polémicas, los amores y desamores” (2003: 55). Quizás más que en otros géneros, y esto puede ser por el hecho de tener acceso a un mercado muy limitado, la tradición poética de un país puede considerarse como una conversación entre sus poetas a lo largo de su desarrollo; al cortarse esa conexión entonces, el poeta se ve excluido de una manera muy fuerte. Añade Espinasa que

² A propósito, ha dicho: “Los primeros años de exilio los pasé en Roma y el idioma italiano me jodía la oreja y en consecuencia la boca [...] Esta situación creo que es más grave con la poesía que con la prosa porque es el pueblo quien crea el idioma y son sus impulsiones las que enriquecen a los poetas que conviven con el pueblo. El lenguaje crea a la gente, por supuesto también es la gente quien crea el lenguaje” (Boccanera, 1998: 55–6). Algunos críticos, como Yoel Mesa Falcón (1995), han afirmado que las transgresiones lingüísticas empleadas por Gelman son producto del sentido de desplazamiento causado por el exilio y sus efectos en cuanto al lenguaje.

“cuando el escritor sale al exilio busca de inmediato crearse una comunidad así sea de un solo miembro” (2003: 60). Como para demostrar esto, Gelman escribe una serie de poemas donde traduce y adapta poemas antiguas de judíos exiliados. Uno de ellos se llama “El Expulsado”:

me echaron de palacio
no me importó/
me desterraron de mi tierra/
caminé por la tierra/
me deportaron de mi lengua/
ella me acompañó/
me apartaste de vos/y
se me apagan los huesos/
me abrasan llamas vivas/
estoy expulsado de mí/ (1994: 471).

Gelman llega finalmente, metafóricamente, al desierto y, añade Espinasa, a esa patria ilusiva que termina por reducirse a su propio cuerpo (2003: 60). Además, el final del poema citado nos sugiere que esa falta de comunidad le deja sin su ser esencial. Sin embargo, con respecto al espacio, ambos poetas logran mucho más que detectar su ausencia. Con ambos, hay una re-codificación del espacio y un rescate y reivindicación de lo que ha sido tomado por los militares. Esto también, en ciertos sentidos, va a ser vinculado con las maneras en las cuales los poetas introducen el tema de los cuerpos desaparecidos y torturados de la población.

A propósito de esto, pasamos ahora a la segunda colección de Zurita, *Anteparaíso*. Dentro de este poemario se encuentra largos ciclos de poemas que se cruzan y se coinciden llevando nombres como “Las playas de Chile”, “Las Utopías”, y “Las Cordilleras”. Los poemas, entonces, muestran un gusto por las imágenes del espacio, vuelo y expansión abierta. Zurita es poeta icárico, otea paisajes inmensos y los describe desde una perspectiva sobrehumana. Pero el Chile que cuenta parece ser un Chile de la antigüedad, de mito. El país está descubierta después de la visión de una estrella en las primeras líneas; una luz aparece e ilumina los apagados ojos del poeta. La fundación del país asume el tono del descubrimiento de una tierra prometida. El novelista y ensayista argentino Ricardo Piglia afirma que “narrar es definir un territorio” (2008: 171), y señala los vínculos que hay entre la literatura y la cartografía. En *Anteparaíso*, Zurita parece narrar y elaborar todo el territorio Chileno, empezando con las costas, las playas, y los cielos, para luego acercarse a las cordilleras, los cumbres, y los desiertos. Es un país todavía sin nombre:

i) Las playas de Chile no fueron más que un apodo para las innombradas playas de Chile

ii) Chile entero no fue más que un apodo frente a las costas que entonces se llamaron playas innostradas de Chile (1982: 10)³.

Sin embargo, es un paisaje marcado por las heridas del presente; resulta que no es un Chile de la antigüedad, como parece a primera vista, sino un Chile del presente que se niega a ser codificado por las narrativas ajenas. Así, el poeta hace referencia a botes que se acercaron a las playas de Chile “pero sin dejar estelas en el agua” (1982: 10). Pero en otro sentido, el territorio sí está marcado y codificado. El intento de empezar de nuevo no supone que sea un Chile sin recuerdos del pasado más reciente. Un elemento que se destaca es la combinación del cuerpo humano con el espacio. Se trata de un país o territorio que lleva las marcas de la tortura; el paisaje lleva “abiertas llagas que lavaban” (1982: 7) “el purular de sus heridas” (1982: 12), está al lado de “ese océano de lágrimas” (1982: 18). Estas memorias quedan clavados, y se niegan a ser olvidadas: “nadie pudo lavarse las manos de estas heridas” (1982: 11). De la misma manera, el poema describe las montañas “desligándose unas de otras igual que heridas que se fueran abriendo poco a poco hasta que ni la nieve las curara” (1982: 26). En *Anteparaíso*, el paisaje se convierte en cuerpo alternativo. Y, por el otro lado, el paisaje parece ser grabado y inscrito en los cuerpos: “toda la playa se iba haciendo una pura llaga en sus ojos” (1982: 7). El poemario, entonces, llega a una unión de espacio, cuerpo, y patria con líneas como las siguientes:

Donde apedreado Chile se vio a sí mismo recibirse como un justo en sus
playas para que nosotros fuésemos allí las piedras que al aire lanzamos
enfermos yacientes limpiándonos las manos de las heridas abiertas de mi
patria (1982: 11).

Se nota en la poesía de Zurita que es una obra que está marcado por mucho movimiento en cuanto a los símbolos y metáforas. Dice José Miguel Oviedo a propósito: “Es muy arduo aprehender y describir ese movimiento porque su unidad no es la metáfora y ni siquiera el poema, sino el conjunto total, y ese conjunto está en proceso” (1984: 107). Por ejemplo, por un lado el desolado paisaje contiene una promesa utópica; por el otro, súbitamente, las montañas y los pastos pueden convertirse en huecos, pozos, heridas, y signos de la muerte. Estas heridas que se abren entonces son como memorias obstinadas y tercas, aunque la sociedad intente olvidarlas. Cabe mencionar aquí que las transiciones a la democracia tanto en Chile como en Argentina incluyeron arreglos para que los asesinos y los torturadores no

³ El doble espacio entre algunas palabras salen en el original.

fueran procesados; así, los cuerpos desaparecidos, torturados, matados y exiliados en muchos casos quedaron olvidados a nivel oficial. La poesía de Zurita, entonces, nos puede servir como una obra que nos asegura que la memoria colectiva no se desaparece. En un poema más reciente de Zurita la frase “pegado a las rocas al mar y a las montañas” (2005: 357-9) se repite varias veces hasta quedar fijado en la memoria del lector; tiene una carga siniestra pero, además de ser signo de la brutal violencia de la dictadura, se convierte en una afirmación de la memoria de sus crímenes y de la vinculación estrecha entre el pueblo y el paisaje que lo rodea.

Juan Gelman aborda los temas de manera distinta, centrándose más en la desaparición y la muerte que en la tortura, y más en los espacios urbanos que en los paisajes rurales. La estrofa del poema citado antes donde el poeta pregunta “¿dónde queda el país?” termina: “por ahora en la muerte todos se reúnen/por ahora se reúnen en la muerte/atrás” (1994: 33). Y, a partir de ahí, el poeta crea un espacio, negado por la dictadura, donde los desaparecidos siguen viviendo. Al final de la colección *carta abierta*, dedicado a su hijo, encontramos la frase dedicatoria: “hasta que no vea sus cadáveres o a sus asesinos, nunca los daré por muertos” (1994: 155). De ahí, la noción del “cuerpo” va a asumir ese sentido de incertidumbre en la obra de Gelman. En términos generales, la falta de un cuerpo o de reconocimiento oficial de la muerte supone grandes problemas para los sobrevivientes. La necesidad por llorar o lamentar se aplaza; como señala Idelbar Avelar, la tarea de llorar un difunto es siempre, en algún sentido, un proceso de olvidar y de poder seguir adelante (1999: 1). Por el otro lado, el antropólogo Antonius Robben ha afirmado la importancia central de los restos humanos y de su re-enterramiento en la cultura política de Argentina (2004: 135). Así, sin la presencia de los cuerpos de los desaparecidos, las posibilidades de poder lograr algún tipo de *catarsis* por medio del proceso normal de llorar se veía frustrado a niveles distintos.

Estos problemas se notan en la obra de Gelman a partir de 1976. Hace referencia a “muertos que hablo y que me hablan en las palabras que palabro” (1994: 119). Los muertos hablan y actúan como si presentes. Por otro lado, el poeta se dirige a su hijo desaparecido como si esperase una respuesta: “¿venís y no te veo?/ ¿dónde estás escondido” (1994: 142). En “Nota IX”, el poeta dice que “este viajar no nos conduce al paraíso ni al infierno” (1994: 104). La idea de un sitio que no es ni el cielo ni el infierno parece referirse al limbo o al purgatorio perpetuo habitado por los desaparecidos. Esto, se puede suponer, es el estado de no ser ni vivo ni muerto,

subrayado por la creación de verbos negativos como “destenerte” y “desfuiste”. La falta de los cuerpos de los desaparecidos crea una situación de inestabilidad, comunicado por la inestabilidad del lenguaje en los poemas. De ahí el sin fin de neologismos:

¿estás vivo?/¿estás muerto?/¿hijo?/
¿vivimorís otra vez/otro día/como
moriviviste estos tres años
en un campo de concentración? (1994: 110).

En otro poema, los desaparecidos son “como fantasmas o criaturas que sólo viven muertamente” (1994: 234). El uso continuo de cuestiones sin respuesta sirve para intensificar la incertidumbre. Como resultado, el cuerpo del poeta mismo se ve metafóricamente fragmentado:

este cesar de vos/entraña mía/
desentrañándose de mí/mudándome
o como espanto de perderte como
perderme en tu perder/ (1994: 131).

Ya hemos comentado sobre la atomización de la sociedad; de la misma manera el ser del poeta resulta fragmentado. Al perder a su hijo y a sus compañeros, es como si el poeta hubiera perdido una parte esencial de su propio cuerpo.

Al establecer un tipo de Campo Santo vivo dentro de su obra, el poeta hace un reclamo del espacio y los cuerpos destruidos por la junta. Pero también hay una fuerte reclamación de los espacios públicos de Buenos Aires en su poesía. Esto es un elemento que se nota cada vez más; el poeta va re-entrando y reclamando los espacios tomados por la dictadura. En “Nidos” Gelman implora “que todos salgan a buscar justicia por la calle” (1994: 392). En el poema “cerezas”, dice:

ese mujer pide limosna en un crepúsculo de ollas
que lava con furor/con sangre/con olvido/
encenderla es como poner en la vitrola un disco de gardel/
caen calles de fuego de su barrio irrompible (1994: 401).

El barrio, a pesar de la violencia, es “irrompible” y la pasión de la mujer queda intacta como “un disco de Gardel”. Carlos Gardel fue el cantante de tango más famoso de Buenos Aires y todavía tiene fama como símbolo de la ciudad y héroe popular. A partir de ahí, Gelman, en muchos poemas, empieza a utilizar el lenguaje y los temas del tango, expresión de lo popular por excelencia en Buenos Aires. David Foster Williams ha notado que pocos líricos tangueros evocan los espacios públicos; sin embargo, el tango tiene función social; normalmente, se practica en un sitio público y

tiene audiencia (1995: 170). Hay paradoja en el hecho de que, mientras que los líricos del tango se refieren a la alienación y la soledad, el acto de participar en ello es en sí un acto de comunidad y solidaridad. Además, como observa Hugo Achugar, el tango “escamotea el mensaje a censores” (1995: 35), señalando su capacidad por la subversión. En un poema titulada “Milonga”, “los compañeros salgan y bailan/se sacuden las sombras y bailan” (Gelman, 1994: 377). En muchos de estos poemas, el ambiente de sospecha y violencia creado por los militares está reemplazado por las charlas despreocupadas del barrio. Los poemas se pasean por las calles, bares, cafés, y salones de baile. Hay muchas referencias a los desaparecidos que, para el poeta, todavía habitan los espacios de la ciudad. Pero a diferencia de los poemas anteriores, estas líneas comunican con un sentido de optimismo, y la presencia de los desaparecidos suele ser conmovedora en vez de inquietante. En “Rodolfo dijo que” el poeta afirma que “no están muriendo, porque murieron amando” (1994: 375). Además, superan el destino para participar en la tarea de reclamar la ciudad: “envuelto estás en pólvora y horrores [...] andás por plazas y por calles con la memoria en la mano” (1994: 391). Los poemas también aluden a la presencia de los militares, pero sus voces suelen ser ahogados o silenciados por las voces del barrio. En “Humedades”, por ejemplo:

tenemos la ciudad más linda del mundo/decía/
frente al río más ancho del mundo/
bajo la dictadura más asesina del mundo/
para qué vas a llorar/y menos por una mujer/ (1994: 439).

Los temas de afecto hacia la ciudad y la pérdida de una mujer evocan el tango, aunque con la referencia a la dictadura el poema se sitúa en las realidades del presente. Sin embargo, la indicación de optimismo contenido en la línea “para qué vas a llorar” parece sugerir que, por último, la belleza de la ciudad triunfará sobre los militares. En poemas anteriores, el poeta se había parecido a un arqueólogo intentando, desesperadamente, descubrir los hechos del pasado; ahora, se parece más a un arquitecto, labrando y construyendo las formas y espacios de pensar y vivir en el presente y el futuro. Esos poemas, entonces, son la culminación de un proceso de recrear poéticamente los espacios y personas desaparecidos bajo la dictadura.

A modo de conclusión (que es más como nota al pie que conclusión), si repasamos los poemas que hemos visto, se nota que el espacio también es importante en cuanto al aspecto que tienen los poemas en la página. Por su formación de

ingeniero y matemático, Zurita se caracteriza por su exactitud y lógica, evidentes en el formato y técnica de su escritura. Se nota una obsesión por la simetría, la necesidad de dividir los puntos, numerarlos, así agregando una apariencia bíblica al texto. Todo esto contribuye, además, al intento de establecer espacio, empezar de nuevo, tiene el aspecto de los textos que fundan territorios, religiones, o culturas enteras, como una constitución, un salmo, o un poema épica. La obra de Gelman se nota por su uso continuo de barras – es como si estuviera categorizando los pensamientos y las memorias para que no se confundan ni se olviden; los poemas tienen el aspecto de algo labrado o esculpido con mucho cuidado y paciencia. Además, siempre emplea minúsculas, así destacando la humildad de las micro-historias que cuenta, que siempre son contrapuestas a las grandes narrativas del Estado. Esta importancia propia que tiene el espacio en la página nos indica que, para estos poetas, el hecho de sufrir bajo las dictaduras asegura que el espacio nunca más puede ser considerado una cuestión estética ni teórica; mejor dicho, se convierte en una verdadera obsesión.

BIBLIOGRAFÍA

- ACHUGAR, Hugo (1995): “La poesía de Juan Gelman o la ternura desatada”, en *Como temblor del aire*, ed. Lilián Uribe, Montevideo, Vintén, pp. 25-38.
- AVELAR, Idelbar (1999): *The Untimely Present*, London, DUP.
- BOCCANERA, Jorge, ed. (1998): *Gelman: testimonio inédito, reportajes, crítica, poemas*, México, Cuadernos de Crisis.
- COLÁS, Santiago (1994): *Postmodernity in Latin America: The Argentine Paradigm*, London, DUP.
- ESPINASA, José María (2003): *Temor de Borges (Paseos por la poesía argentina contemporánea)*, México: Ediciones sin nombre.
- FEITLOWITZ, Marguerite (1998): *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*, Oxford, Oxford University Press.
- FOSTER, David William (1995): *Violence in Argentine Literature: Cultural Responses to Tyranny*, Columbia, University of Missouri Press.
- GELMAN, Juan (1994): *de palabra*, Madrid, Colección Visor de Poesía.

- MESA FALCÓN, Yoel (1995): "Gelman y el Exilio de la poesía", en *Como temblor del aire: la poesía de Juan Gelman*, ed. Lilián Uribe, Montevideo, Vintén, pp. 83-107.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (1988): "Poesía del exilio", *Revista hispánica moderna*, Vol. 41, N° 2, pp. 125-142.
- OVIEDO, José Miguel (1984): "Zurita, un «raro» en la poesía chilena", *Hispanamérica Revista de Literatura*, N° 39, pp. 103-8.
- PIGLIA, Ricardo (2008): "El lugar de Saer", en *El lugar de Piglia*, ed. Jorge Carrión, Barcelona, Candaya, pp. 162-88.
- ROBBEN, Antonius (2004): "State Terror in the Netherworld: Disappearance and Reburial in Argentina", en *Death, Mourning, and Burial: A Cross-Cultural Reader*, ed. Antonius Robben, Oxford, Blackwell, pp. 131-150.
- ROMERO, Luis Alberto (2002): *A History of Argentina in the Twentieth Century*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.
- ROWE, William, and Vivian SCHELLING (1991): *Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America*, London, Verso.
- ZURITA, Raúl (1982): *Anteparaíso*, Santiago de Chile, Editores Asociados.
- _____ (2005): "Desiertos de amor", en *Antología: La poesía del siglo XX en Chile*, ed. Julio Espinosa Guerra, Madrid, Colección Visor de Poesía, pp. 357-9.
- _____ (1979): *Purgatorio*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

LAS LARGAS VACACIONES DE OLIVEIRA SALAZAR DE MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO: DIÁLOGOS ENTRE DICTADURAS

María Paz Cornejo Ibares
Universidad de Alcalá

Palabras clave: Manuel Martínez Mediero, Teatro, Salazar, Franco.

1.- Introducción

Una de las más sangrantes heridas de los diálogos ibéricos es la cruel circunstancia de haber vivido gran parte del siglo XX bajo el yugo de la dictadura. Portugal y España, al contrario que el resto de Europa, no saborearon la democracia hasta los años setenta, gracias, más que a los movimientos o las revoluciones políticas, al impulso de unas sociedades deseosas de incorporar la libertad al ritmo de sus vidas. Durante casi cuarenta años en España, y casi cincuenta en Portugal, las condiciones para el pensamiento y el desarrollo cultural fueron nefastas, con una cultura completamente amordazada por el estado, que sufría los rigores de la censura, la represión política y la pusilanimidad de un público adormecido y temeroso. Los creadores españoles y portugueses sufrieron experiencias similares que dejaron una huella profunda en sus obras. Manuel Martínez Mediero comprendió dichas similitudes y por eso dedicó su obra *Las largas vacaciones con Salazar* al creador del *Estado Novo* que en la obra recibirá la visita de su homólogo Franco. A través de esta obra analizaremos los paralelismos entre ambas dictaduras como elemento compositivo en la creación de la obra del autor extremeño.

2.- El autor: Manuel Martínez Mediero

Manuel Martínez Mediero nació el 12 de marzo de 1939, cuando la Guerra Civil española estaba a punto de terminar. Después de cursar el Bachillerato en el Colegio de

los Hermanos Maristas de Badajoz, se licenció en Ciencias Económicas por la Universidad de Bilbao. Más tarde conseguiría el título de Economista Sindical. Martínez Mediero declara que “a través de los estudios y, en particular, de mis estudios de Economía, fui tomando conciencia más clara que la realidad no era como se nos presentaba” (Gabriele, 2000: 290). Aunque durante un tiempo vivió en Bilbao y después en Barcelona, actualmente vive en Badajoz, donde es Jefe de los Servicios Territoriales de la Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura.

El autor pacense pertenece a los autores surgidos a finales de los años 60 que la crítica denomina dramaturgos “marginados” o “silenciados”¹ (Gabriele, 2000: 13). Estos se caracterizan por practicar un teatro de profunda crítica social, con marcada intención política, un teatro de oposición al régimen franquista. Se decantan por la innovación formal, desligándose de la tradición del teatro de realismo social de la generación anterior.

Martínez Mediero no quedó exento de la persecución franquista ni del efecto de la censura en su producción. De ahí que, aunque la etapa de mayor producción textual corresponde al tardofranquismo, al período comprendido entre 1967 a 1972, algunos de sus estrenos se retrasaron a fechas posteriores a 1975. Sin embargo, la mayor parte de su producción ha alcanzado los escenarios en alguna ocasión. Al mismo tiempo, ha recibido reconocimientos que no han conseguido otros autores de su generación. Sus *Obras Completas* se publicaron en 1999 y 2000, por la editorial Fundamentos. Igualmente, el 7 de septiembre de 1999 recibió la Medalla de las Bellas Artes de Extremadura por el conjunto de su obra. En ese momento, había escrito 53 obras, y tan sólo dos de ellas permanecían inéditas². Por estas razones, es uno de los autores que

¹ Esta clasificación le situaría junto a nombres como José Ruibal, Luis Matilla, Eduardo Quiles, Miguel Romero Esteo, Alberto Miralles, Jerónimo López Mozo, Juan Antonio Castro, Miguel Rellán, José María Bellido, Antonio Martínez Ballesteros, Ángel García Pintado. La mayoría de estos autores sufrieron la persecución de la censura, lo que limitó el estreno de sus obras y repercusión. Sus estrenos durante el franquismo y la transición se circunscribieron al teatro independiente, recibiendo, en su mayoría, el reconocimiento de los círculos académicos, pero sin alcanzar el éxito comercial. La democracia no mejoró su situación, porque, al igual que los escritores realistas, estos dramaturgos fueron olvidados por pasar a ser considerados caducos o desfasados.

² *El último gallinero* (Sitges, 1968), *El convidado* (Badajoz, 1971), *El Fernando* (Sitges, 1972), *El bebé furioso* (Madrid, 1975), *Las hermanas de Búfalo Bill* (1975), *Mientras la gallina duerme* (Madrid, 1976), *El día que se descubrió el pastel* (Madrid, 1976), *Las planchadoras* (Madrid, 1978), *Lisístrata* (Mérida, 1980), *Fedra* (Mérida, 1983), *Juana del Amor Hermoso* (Madrid, 1983), *La loca carrera del árbitro* (Madrid, 1983), *Tito Andrónico* (Madrid, 1983), *La novia* (Vigo, 1984), *Aria por un Papa español* (Madrid, 1985), *Carlo Famoso* (Alcántara, 1987), *¡¡¡Tierraaa... a... laaa... vistaaa!!!* (Badajoz, 1989),

mejor contradice la idea de “teatro silenciado” que la crítica atribuye a los autores que comenzaron su andadura en las postrimerías del franquismo.

La recepción crítica se cuestiona la vigencia del teatro de Martínez Mediero y de sus compañeros. Como a muchos otros, se le acusa de una excesiva contextualización y de un carácter críptico que impide la universalización, por lo tanto sus obras reciben la etiqueta de “teatro de reacción” (Gabriele, 2000: 15) o “teatro de urgencia social” (Gabriele, 2000: 16). Aunque estos autores han seguido activos una vez terminado el contexto político que les hizo reaccionar en las primeras etapas de su teatro, la crítica se ha mantenido tibia a la hora de recuperar y valorar sus hallazgos³. El caso de Martínez Mediero no es una excepción⁴. John P. Gabriele encuentra en la crítica una “contradicción entre un inequívoco tono elogiado por su genio creador y una resistencia igualmente obvia por estudiar los motivos formales de su producción” (Gabriele, 2000: 21). Gran parte de los críticos no reconocen su valía intrínseca como dramaturgo, más allá de situarlo como un autor revulsivo en un momento político concreto. Valga como ejemplo el comentario de Berenguer y Pérez Jiménez sobre las últimas obras estrenadas durante la Transición:

[...] ven mermada su aceptación de manera paralela al transcurso de los años y al consiguiente asentamiento del proceso de libertades, en cuyo contexto resultan cada vez más obvios los planteamientos alegórico-combativos del lenguaje dramático del autor (1998: 92).

En la obra de Mediero alterna un teatro puramente de ruptura junto con otro que se acerca más al teatro comercial aunque sin llegar nunca a desterrar su fuerte componente crítico. Su técnica va desde “el empleo de la simbolización y de la alegoría” a “la utilización de la farsa satírica y de la parábola de contenido político”, y suele emplear como elementos expresivos la “escatología y disparate” (Berenguer y Pérez, 1998: 91).

La totalidad de la obra de Mediero “es primero y principalmente una súplica por el respeto a la libertad innata del individuo y la comprensión mutua entre los seres

El niño de Belén (Madrid, 1994), *El marco incomparable* (Mérida, 1995), *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar* (Lisboa, 1997); y *La vida secreta de Egas Moniz* (Lisboa, 1999).

³ No existe una gran cantidad de trabajos sobre los autores de esta generación, sin embargo, son ya clásicos los estudios monográficos de George Wellwarth (1972) y de Alberto Miralles (1997).

⁴ Para el caso específico del autor estudiado conviene acudir a la revisión llevada a cabo por John P. Gabriele (2000: 16-26) sobre el tratamiento que ha recibido Martínez Mediero por la crítica. En esa exhaustiva labor se localizan estudios concretos sobre determinadas obras del autor así como etapas o aspectos concretos de la dramaturgia martínezmedierana.

humanos” (Gabriele, 2000: 28). A esa premisa responde *Las hermanas de Búfalo Bill* que es, sin duda, la obra más conocida y aplaudida del autor, aquella que le supuso el mayor éxito comercial de toda su carrera, y con la que consiguió el reconocimiento de la crítica del momento. Estrenada en 1975, cuando aún faltaban semanas para la muerte del dictador Franco, la obra se adelantó a los cambios que acaecerían con la llegada de la democracia.

3.- La obra: *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*

Martínez Mediero, al ser preguntado por la materia dramática de sus obras, afirma que lo que más le llama la atención es “la profunda contradicción que hay en lo humano” (Gabriele, 2000: 300). Bien podríamos emplear esta afirmación para analizar la obra que nos ocupa, *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*, porque esta obra se centra en el declive físico y mental del dictador portugués, mostrándonos la paradoja entre el poder y la decadencia de quien lo ostenta.

Aunque escrita en 1990, se publicó por primera vez en la colección de la revista *El Público* dirigida por Moisés Pérez Coterillo, junto con otra de sus obras, *El Niño de Belén* en 1991. Fue reeditada en la Colección Espiral Teatro de Fundamentos en el año 1995. Más tarde, volvió a editarse en 1999 con motivo de la ya comentada edición de sus *Obras Completas*.

El Teatro das Beiras estrenó *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar* el 14 de marzo de 1997, en el Centro Cultural Raiano en Idanha-a-Nova, Portugal. La dirección corrió a cargo de José Carretas y contó con la escenografía de José Manuel Castanheira⁵. Se intentó estrenar la obra en Lisboa durante la Expo 98, pero por unas u otras cuestiones⁶, ese proyecto nunca llegó a fraguar.

Habría que esperar diez años para que una reformulación de este mismo montaje, en una producción conjunta del Teatro Dona Maria II y el Teatro das Beiras,

⁵ Los actores que participaron en el montaje fueron Mário Timóteo, Bina Ferreira, Elisa Ferreira, Lígia Duarte, Fátima Apolinário, Miguel Telmo, Eva Paula, Alexandre Barata, Cândido Gómez, José Rufino, João Azevedo.

⁶ Se ha señalado la existencia de razones políticas para que no llegara a realizarse el estreno en aquel momento (Mediero, 2007)

con la colaboración de la Junta de Extremadura⁷, viera la luz en la capital portuguesa en el Teatro da Politécnica. El 24 de abril⁸ fue la elegida para la fecha del estreno. La obra permaneció en cartel hasta el 13 de mayo, pero continuó en gira por Portugal⁹. En esta ocasión, volvió a estar al mando José Carretas, y también repitieron algunos miembros del reparto¹⁰ como Cándido Gómez, el actor extremeño que interpretaba a Franco.

4.- Las dictaduras de Franco y Salazar

Mediero ha sentido desde siempre una especial atracción por Portugal, quizás por la cercanía de Badajoz con la frontera portuguesa, lo que le ha llevado a interesarse por uno de los hombres más destacados de su historia. Desde niño quedó encantado por el país vecino que despertó en él una gran fascinación. En 1949, se encontró con un país “que parecía un cuento de hadas” (Paulouro, 2007), que se había convertido, según el autor extremeño, en “una nación naif”, que aún no se había desprendido de “un no sé qué mágico”. Mediero siempre se preguntó “cómo sería ese señor del que tanto había oído hablar” (Paulouro, 2007), que aunque le recordaba a Franco “no era comparable con el otro dictador, porque aquí [en Portugal], al contrario que en España, no existieron millares de muertos” (Paulouro, 2007). De esa comparación se explica la afirmación que hace el dramaturgo: “Salazar fue un dictador blando” (Mediero, 1991: 5). Sin duda, frente a Franco, un militar golpista de escasa preparación intelectual, Salazar, catedrático de la Universidad de Coimbra, salvador de las maltrechas finanzas

⁷ Recibió 62.000 € de la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura (Resolución de 7 de mayo de 2007, de la Secretaría General, por la que se hace pública la adjudicación de los servicios para la representación de la obra “Las largas vacaciones de Oliveira Salazar” en Lisboa. Expte.: RI073PR10121. D.O.E. (Diario Oficial de Extremadura), Número 59, 24 Mayo 2007, p. 9361).

⁸ La obra de Mediero coincidió con una serie de representaciones teatrales sobre la memoria histórica portuguesa: *Vinte e Zinco* y *A Filha Rebelde*, entonces también en escena. Dada la fecha escogida para el estreno, las reseñas y críticas teatrales del espectáculo aparecieron el 25 de abril, día conmemorativo de la Revolución de los Claveles, inicio de la democracia portuguesa. En el programa de la Radio Televisión Portuguesa, “Os Grandes Portugueses”, realizado en Marzo de 2007, Salazar fue el personaje más votado. Recibió el 42% de los votos, seguido de Álvaro Cunhal, con el 19%, y de Aristides de Sousa Mendes, con el 13%. Todas estas coincidencias son relevantes para comprender el contexto de recepción del espectáculo.

⁹ La obra pudo verse en el Centro Cultural do Cartaxo el 16 mayo; en Recreios da Amadora el 20 mayo, en el Teatro Municipal Sá de Miranda, en Viana do Castelo, el 25 de mayo; en el Teatro do Bolhão do Porto, el 26 y 27 de mayo; en el Cine-Teatro Avenida, de Castelo Branco, el 31 mayo y en el Teatro da Malaposta, de Odivelas, el 6 junio.

¹⁰ Esta vez fue el turno de Francisco Brás, Ana Margarida Carvalho, Elisa Neves Ferreira, Eva Fernandes, Cándido Ferreira, Pedro Fiúza, Cándido Gómez, Filomena Gigante, Carlos Marques, João Miguel Melo, Miguel Telmo y Rini Luyks.

portuguesas, parece a ojos del autor un ser menos ramplón y más respetable. Igual que creyó en su momento Franco¹¹, Mediero ha afirmado que si Salazar “hubiera sido un hombre de mayor perspectiva hubiera sido tan importante como Adenauer en Alemania o De Gaulle en Francia [...] Me acerco al ser humano que fue Oliveira Salazar, más que al arquetipo político” (Mediero, 1991: 5).

Esta percepción del dictador por parte del autor pacense parece olvidar, además de la represión política de la PIDE, las declaraciones de Salazar sobre sus apreciaciones sobre la democracia y la sociedad. Sirvan como ejemplo las siguientes:

Si la democracia consiste en la nivelación por la base, en la negativa a admitir las desigualdades naturales, si la democracia consiste en creer que el poder tiene su origen en la masa y que el Gobierno debe ser la obra de la masa y no de una minoría, entonces estimo verdaderamente que la democracia es una ficción.

No creo en el sufragio universal, pues el voto individual no tiene en cuenta las diferencias humanas. No creo en la igualdad, sino en la jerarquía. [...] No creo en la libertad, sino en las libertades. La libertad que no se inclina ante el interés nacional es la libertad que se llama anarquía y destruirá a la nación (Salazar, 1958b: 58).

Portugal y España compartieron la imposición de un sistema autoritario conservador que, en muchos aspectos, se inspiraba en el modelo fascista italiano para la organización del Estado. Heredaron de Mussolini aspectos tales como el partido único, la intervención del estado en la economía, los sindicatos verticales y el encuadramiento de las masas, especialmente, la juventud¹².

Sin embargo, la implantación de ambos regímenes llegó por distintos caminos. En el caso de Portugal un golpe de estado acabó con el sistema republicano anterior en 1926, aunque el Estado Novo se constituyera como tal más adelante. El proceso español empezó diez años más tarde que el portugués, dada la corta vida de la Dictadura de Primo de Rivera, con una sangrante Guerra Civil entre 1936 y 1939.

En Portugal, a través de la Constitución de 1933 y la figura del Presidente de la República, el poder quedaba más repartido, al menos desde un punto de vista formal que no real. Franco, por su parte, ejerció de una manera mucho más clara una dictadura unipersonal, ostentando títulos como el Caudillo de España, Generalísimo de los

¹¹ Franco declaró en 1958 que Salazar era el hombre de Estado al que más admiraba, aunque le achacaba como defecto un exceso de modestia (Sentis 1958).

¹² Sorprende comprobar puntos en contacto como la creación de un partido único, la Unión Nacional (UN) en Portugal y el Partido del Movimiento en España, instituciones paramilitares como la Legião Portuguesa (LP) y la Falange Española, movimientos de encuadramiento de la juventud como la Mocidade y el Frente de Juventudes, o de las mujeres como La Mocidade Portuguesa Feminina y la Sección Femenina, todos ellos de clara inspiración fascista.

Ejércitos de Tierra, Mar y Aire. Pero, sin duda, una de las mayores diferencias radicó en la defensa del imperialismo como marca de identidad nacional portuguesa, frente a su abandono por parte del Estado español para amalgamar la peculiar idea del nacional-catolicismo.

El fin de ambos regímenes también fue distinto. La dictadura franquista acabó con la muerte en 1975 del general Franco. La Revolución de los Claveles, iniciada por los militares descontentos con las guerras coloniales, había acabado con la dictadura portuguesa un año antes, y derrocado a Marcelo Caetano, que ostentó el poder tras la destitución de Salazar en 1968.

A pesar de las diferencias apuntadas, durante la Guerra Civil Española, Portugal envió la Legión Portuguesa, prestó ayuda a las tropas nacionales y brindó tanto apoyo logístico como diplomático. Fue uno de los primeros países que reconoció la legitimidad del régimen de Franco, en la temprana fecha de 1938. Algunos investigadores afirman que estas ayudas respondieron al miedo de contagio que el régimen del Estado Novo experimentó con la llegada de la II República. En la obra de Mediero, Salazar afirma: “Todo ha sido una pesadilla... Azaña me quitaba el sueño” (1995: 91). En una entrevista concedida al diario francés *Le Figaro*, Salazar declaró:

S.G. – Usted reconoció rápidamente al Gobierno de Franco, ¿en plena guerra civil!

P.S.- Sí, aunque esto fue contrario a los principios que hemos defendido siempre relativos al reconocimiento de nuevos gobiernos. Hubo una razón seria para ver quizá mejor que otros que la República española, por diversas razones, había fracasado en el primer deber fundamental de todos los gobiernos: garantizar la seguridad de los ciudadanos, independientemente de sus convicciones.

El levantamiento del General Franco nos pareció la reacción de fuerzas que la Nación española conservaba todavía frente a la anarquía generalizada. Había que apoyar este esfuerzo y evitar el contagio. Aparentemente, en contra de ciertos países; en el fondo para bien de todos. La triste historia que estamos viviendo sería más dolorosa y triste si los sucesos de España hubieran seguido otro rumbo.

Nuestro país tiene otro motivo de prevención contra las repúblicas españolas. El republicanismo español es esencialmente ibérico-federalista, es decir, que siempre tenderá a englobar a Portugal en la República española (Salazar, 1958b: 58).

El 17 de marzo de 1939 Portugal y España habían firmado el Tratado de Amistad y No Agresión, para dar una respuesta unificada al conflicto bélico que se avecinaba. Portugal apostaba por la neutralidad española que le permitiera continuar con sus relaciones preferentes con Gran Bretaña al mismo tiempo que aseguraba la estabilidad de la Península. Pero este acuerdo, no sólo resultó conveniente desde el punto estratégico militar, sino que también fructificó en una serie de acuerdos mercantiles, policiales y culturales.

Con la caída en 1943 de Mussolini, y la posterior derrota de la Alemania de Hitler en la II Guerra Mundial, Salazar y Franco se convirtieron en el reducto aislado y anacrónico del fascismo en Europa¹³. Mientras Portugal mantuvo durante la II Guerra Mundial una “neutralidade colaborante” con los aliados, España se mostró más proclive a la causa de las potencias del Eje. La reunión de Hendaya con Hitler no deparó la intervención española en el conflicto. España pasó de la estricta neutralidad a la no beligerancia desde junio de 1940 para volver a la neutralidad en octubre de 1943. Esta actitud le deparó la desconfianza aliada e impidió que España se integrara en la OTAN, lo que sí consiguió Portugal. Sin embargo, la coyuntura internacional surgida tras el fin de la contienda favoreció la supervivencia de ambos regímenes que se declaraban ante todo anticomunistas.

El primer encuentro entre Franco y Salazar tuvo lugar en Sevilla el 12 de febrero de 1942. En dicha entrevista se sentaron las bases para la constitución del Bloque Ibérico que se firmó en mayo de ese mismo año, de la mano del conde Jordana, ministro de Asuntos Exteriores. El régimen de Franco se mostraba preocupado por un posible desembarco en territorio español de tropas aliadas, puesto que en las Azores ya se encontraban operando las tropas inglesas. Por su parte, Portugal no consideraba apropiado el envío de la División Azul al frente ruso. Sin embargo, el tratado apostaba por el liderazgo de Portugal y España en la paz en Europa, a lo que podrían unirse el Vaticano, Suiza, Suecia y otros países neutrales, lo que exigía mantener la absoluta neutralidad.

Desde la constitución del bloque peninsular en 1939 se produjeron un total de siete entrevistas. La primera de ellas ya ha sido mencionada. La segunda se efectuó entre el 23 y el 27 de octubre de 1949, con ocasión del viaje del Caudillo a Lisboa. En esta ocasión, Franco fue nombrado *doctor honoris causa* por la Universidad de Coimbra, la misma en la que Salazar era Catedrático de Economía.

Los días 25, 26 y 27 de septiembre de 1950 volvieron a reunirse en un intercambio de visitas. Salazar recorrió Galicia y visitó Santiago de Compostela, y después ambos mandatarios volvieron a Portugal, visitando diversas ciudades entre las que se encontró Oporto. El cuarto encuentro fue en Ciudad Rodrigo, el 14 y 15 de abril de 1952, para renovar el Bloque Ibérico. En este mismo lugar se entrevistaron

¹³ No obstante esto no les impidió su entrada en la ONU, ambos en 1955.

nuevamente el 8 y 9 de julio de 1957 para extender al terreno de lo económico la colaboración hispano-portuguesa. La sexta entrevista tuvo por marco Mérida los días 20 y 21 de junio de 1960. Esa misma ciudad fue el escenario del último encuentro que se efectuó el 14 de mayo de 1963. Las fotos de esta última reunión publicadas en la época no permiten apreciar el declive físico de Salazar, que ya contaba entonces con 74 años.

Sin duda, Martínez Mediero utiliza como material dramático las potentes imágenes de estos encuentros, jalonadas de discursos, recepciones, desfiles y banquetes, imágenes insertadas dentro del aparato de propaganda del régimen tanto franquista como salazarista. Más allá de la precisión histórica o del contenido político de las entrevistas entre ambos, la potencia de estas imágenes caló hondo en el imaginario colectivo de las generaciones que experimentaron ambas dictaduras. Las reseñas de estos encuentros en la prensa de la época eran el permanente recordatorio de la anacrónica situación de la Península frente a la Europa democrática.

5.- La imagen proyectada: la construcción de la figura del dictador

De la temprana curiosidad por la realidad portuguesa surgieron *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar*. Sin embargo, como Mediero reconoce no se trata de un repaso a la figura histórica de Salazar, puesto que su aproximación al personaje es “al ser humano en vez del arquetipo político” (Martínez Mediero, 1991: 5). Este es el acercamiento que siempre mantiene cuando se enfrenta a personajes históricos:

[...] no hago obras históricas, no hago biografía, sino comedia. Sencillamente, cuando mi protagonista es una figura histórica española o mundial, mi intención es únicamente revelar el elemento humano de esa persona, el elemento que en la mayoría de los casos se ha perdido o escondido o bien oscurecido por la manera en que ha sido tratado por los historiadores (Gabriele, 2000: 297-298).

El efecto esperable de esa recuperación de la humanidad del personaje sería la piedad, la compasión e incluso la justificación del mismo. Sin embargo, es precisamente a través de esa aproximación como se desmitifica su figura. Intencionadamente se vulnera la intimidad de quién sólo se mostró a través de discursos elocuentes, actos oficiales, leyes y decretos, y demás actos de carácter público. En este desvelamiento de

la intimidad se muestran las profundas contradicciones de quien ostenta el poder, lo que deslegitima su discurso. Mediero afirma:

Los ganadores en mis obras son siempre ridículos pero no porque los ridiculizo yo. Lo que dicen, lo que piensan y lo que hacen es ya enormemente ridículo (Gabriele , 2000: 292).

Martínez Mediero quiere refutar la imagen oficial proyectada por el dictador como un hombre austero, casto, beato, racional, contemplativo, burlándose de esas características positivas: el retrato oficial choca con lo cotidiano, con un anciano preocupado por llegar a fin de mes o por si ha puesto o no huevos una de sus gallinas preferidas. Así nos encontramos, casi en las primeras escenas, con un Salazar que introduce su dedo en el ano de una gallina, para comprobar que está clueca, y acto seguido, pronuncia un discurso que alaba la figura de la maternidad, pilar básico de todo régimen conservador:

Salazar – Esta gallina sin duda me entenece... es el ejemplo más desinteresado del espíritu de entrega en los ideales de la madre... Pobre y modesta gallina, espejo de la amada tierra... no hay animal más puro ni más modesto. Todo él se condensa en un huevo (1995: 165).

La estructura formal de la obra responde al propio estado mental de Salazar, sometido al vaivén de los recuerdos, los miedos, los romances frustrados. En esta obra de Mediero asistimos a los últimos años de vida de Salazar, entre 1968 y 1970, cuando después de una caída y una serie de complicaciones médicas, se encuentra convaleciente de una enfermedad cerebral que lo ha apartado del poder. Todos los que rodearon a Salazar en esos momentos le hicieron creer que él seguía gobernando, cuando en realidad, Marcelo Caetano había asumido el rumbo del Estado Novo.

La sucesión de los episodios más significativos de su biografía no responde a un orden lineal ni lógico. No obstante, componen un certero retrato de sus debilidades, limitaciones y errores. Uno a uno van desfilando los fantasmas del pasado: sus difíciles relaciones con el Papa Pablo VI, las guerras coloniales, la disputa por el poder con el presidente Carmona, la muerte de Kennedy, mayo del 68 y la caída de De Gaulle. Pero también aparecen otros episodios de la vida privada como la estancia en el seminario de Viseu, la época de estudiante en Coimbra, junto al cardenal Cerejeira, sus amores juveniles con la maestra de escuela Felismina, su relación con la periodista francesa Christine Garnier (2002). Sobre todo, le atormenta la figura de Humberto Delgado, el

candidato a presidente de la República, opositor al régimen salazarista que fue asesinado en Badajoz de manos de la policía política portuguesa.

La figura de la gobernanta doña María, Maria de Jesus de Caetano, es fundamental en el proceso de degradación de Salazar. Sin duda, este personaje fue vital para la concepción de la obra. Aunque tuvieron incluso una hija en común, siempre permaneció en la sombra, aunque todos conocieran en el Estado Novo que ella ejercía un gran poder tanto en las cuestiones domésticas como en los asuntos de Estado. En ese sentido, confiesa Salazar: “Muchas veces pienso si no es ella la que gobierna Portugal” (1995: 25). Y, en otro momento, es ella misma la que llama al ministerio de Defensa, para hablar con el ministro Gomes de Araújo para reclamar el avituallamiento. Su relación de dependencia con la gobernanta es total, es su criada, su amante, su compañera, su enfermera, casi su madre...

Lo único que ella le reclama es que se case con ella, por una parte, para reconocer el verdadero papel ejercido durante sus años de relación, pero, por otra, para garantizar su futuro una vez que él haya desaparecido. Sin embargo, el aprecio y cuidados de María son sinceros, en una abnegación propia del modelo de mujer defendido por la Mocidade Feminina. Pero Salazar no puede aceptarla en ningún caso como esposa, pues como bien recuerda en reiteradas ocasiones, ella es una simple criada que no está a la altura de un Catedrático de Universidad. Ese acto de egoísmo, como bien señala María al final de la obra, es utilizado por Mediero para mostrar la incapacidad del dictador para amar verdaderamente más allá de los límites de sí mismo.

Las escenas cotidianas con María nos muestran algunos de los momentos más escatológicos de la obra, elemento compositivo recurrente para Mediero como ya se apuntó. Destaca una escena en la que María jalea a su “pajarito” que ya está dormido para que sea capaz de orinar en una bacinilla, en una extraña mezcla de escena sexual y cuidados geriátricos. Pero no es este el único momento escatológico, porque igual que habla de la grandeza de Portugal puede decir: “Mi madre preparaba las ciruelas que era un gozo ir a cagar” (1995: 32), como recomendación al jefe de la policía política, Silva Pais, mientras hablan del asesinato de Humberto Delgado. Pero también se utiliza para mostrar su total declive físico, cuando presenciamos una escena en la que el dictador se echa la sopa en la camisa.

Mediero deja la visita de Franco para el final de la obra. Parten de una conversación bastante banal sobre la suerte en la pesca de Franco. Pero pronto en la conversación van apareciendo los grandes temores de ambos, el ya mencionado Azaña, el embajador Claudio Sánchez Albornoz, los exiliados en México, los comunistas de los que Franco “no ha dejado ni una sólo muestra” (1995: 91) o el asesinato de disidentes portugueses, en la tapia de cualquier cementerio de Badajoz, por el general Yagüe. Franco dice “Yo también le estoy muy agradecido de los que fusilamos aquí” (1995: 91). Como dos ancianos que cuentan anécdotas y divagan sobre el pasado, la conversación recae en el cantante mexicano Jorge Negrete. Claro que en México otros cantan la Internacional. Salazar dice desconocerla por completo. Y Franco, por un momento, parece dispuesto a tarareársela a su colega. Sin embargo, terminan por cantar (en el montaje de 2007) un disparatado popurrí que mezcla el “Cara ao sol”, el himno de las Mocidades Portuguesas y la Canción del Cola Cao, en un final de reunión apoteósico.

6.- Diálogos entre dictaduras: un elemento compositivo fundamental

Este retrato de Salazar parece responder al desenfado de un extranjero que no teme enfrentarse a los fantasmas provocados por la aún controvertida figura de Salazar. La obra está configurada para deslegitimizar por completo cada una de las virtudes que exculparían a Salazar. Sus virtudes son sistemáticamente dadas la vuelta para convertirlas en defectos. El director portugués de la obra, José Carretas, así lo veía:

José Carretas – Um português a escrever sobre Salazar seria, ainda, eventualmente perigoso e enfadonho porque teríamos a preocupação de não nos enganarmos, tentando dar a visão correcta histórica. Para poder brincar, rir ou chorar com este ditador, era necessário este olhar distanciado. Na minha geração ainda nos vigiamos todos uns aos outros. O fascismo não acaba de um dia para o outro, ficou cá dentro de todos nós. O nosso caminho é um caminho de expurgação mas ficam sempre fragmentos nos pequenos tiques, no ritmo diário, na educação. Este é por isso um exercício de liberdade. (Paulouro, 2007).

Sin embargo, el paseo por la historia de Portugal produce una extraña sensación para el visitante del otro lado de la frontera peninsular. Aún viendo nítidamente la distancia y las diferencias, Mediero no es ajeno a las similitudes entre Portugal y España, que son una parte compositiva fundamental en la obra. El diálogo entre ambas

dictaduras, y la relación personal entre los mandatarios, conforma para el público receptor una relación necesaria e ineludible. Desde la comicidad, Mediero ridiculiza por completo a ambos, minando su discurso oficial, asaltando los símbolos de sus regímenes, y mostrándonos la irracionalidad del poder ostentado por dos ancianos enajenados.

BIBLIOGRAFÍA

- BERENGUER, Ángel, y PÉREZ JIMÉNEZ, Manuel (1998): *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- EIROA SAN FRANCISCO, Matilde (1997): “Las relaciones Franco-Salazar: asistencia e intervención portuguesa”, *Historia 16*, nº 256, pp. 8-20.
- GARNIER, Christine (2002): *Férias com Salazar*, Rosas, Parceria AM Pereira.
- GABRIELE, John P. (2000): *Manuel Martínez Mediero: deslindes de un teatro de urgencia social*, Madrid, Fundamentos.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel (1995): *Las largas vacaciones de Oliveira Salazar. El niño de Belén*, Madrid, Fundamentos.
- MARTÍNEZ MEDIERO, Manuel, entrevista de Mercedes Barado (1991): “Martínez Mediero: Me acerco al ser humano que fue Oliveira Salazar, más que al arquetipo político”, *Hoy*, (15 de febrero de 1991), p. 5.
- _____ (1999): *Obras Completas*. Vol. VI. Madrid: Fundamentos.
- _____ (2007): “Martínez Mediero recurre al humor ácido en su visión teatral sobre el dictador”, *El País*. Acedido en: www.elpais.com/articulo/cultura/Martinez/Mediero/recurre/humor/acido/vision/teatral/dictador/elpepucul/20070425elpepucul_2/Tes (último acceso: 25 de abril de 2009).
- MIRALLES, Alberto (1997): *Nuevo teatro español: una alternativa cultural [sic] social*. Madrid, Villalar.
- OLIVA, César (1989): *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra.
- PAULOURO, Ricardo (2007): “Entrevista a Manuel Martínez Mediero e José Carretas”, *Teatro Nacional Dona Maria II*. 2007. Acedido en: www.teatro-

dmaria.pt/Temporada/detalhe.aspx?idc=1028 (último acceso: 15 de abril de 2009).

PÉREZ-STANSFIELD, María Pilar (1983): *Direcciones del teatro español de posguerra*. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas.

SALAZAR, Antonio Oliveira, entrevista de Serge Groussard (1958a): “Las declaraciones de Oliveira Salazar a *Le Figaro*”, *ABC*, (13 de septiembre de 1958), pp. 25 -26.

SALAZAR, Antonio Oliveira, entrevista de Serge Groussard (1958b): “Las declaraciones de Oliveira Salazar a *Le Figaro*”, *ABC*, (14 de septiembre de 1958), pp. 57-58.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep (2003): “Características del régimen salazarista”, *Studia Historica. Historia Contemporánea*, nº 21, pp. 115-136.

SENTIS, Carlos (1958): “Siguen las declaraciones de Franco”, *ABC*, 13 de junio de 1958, p. 50.

WELLWARTH, George (1972): *Spanish Underground Drama*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press.

LA MEZCLA DE LENGUAS COMO MOTIVO LITERARIO EN LOS PROSÍMETROS DEL SIGLO DE ORO

Marta Cuenca-Godbert

Université Bordeaux 3

Palabras clave: Multilingüismo, Siglo de oro, Prosímetro, Viaje, Interpretación.

Muchos son los autores auriseculares que exploran el motivo doble del viaje geográfico y lingüístico, siguiendo la tradición de la novela griega en la que el viaje de los protagonistas por tierras extrañas implica que se encuentren con personajes de diferentes tierras, que hablan pues diferentes lenguas¹. En las ficciones que mezclan narraciones y versos, conocidas como prosímetros, al vaivén formal de la escritura le corresponde la peregrinación de los personajes. Según van viajando y encontrándose con otros personajes, diferentes lenguas aparecen, traducidas o no. Sin embargo, el multilingüismo nunca aparece como un obstáculo al desarrollo de las aventuras, sea porque el buen entendimiento de los personajes entre ellos se acepta como una convención, sea porque personajes traductores sirven de intermediarios.

En estos textos, se observa una combinatoria entre lo extranjero y lo autóctono: desde el punto de vista lingüístico, el relato puede ser efectivamente multilingüe o monolingüe (en castellano) con alusiones que afirman el multilingüismo de lo narrado²; desde el punto de vista geográfico, se puede notar la presencia de lenguas ibéricas en tierras extrañas o la presencia de lenguas extrañas en tierra ibérica. Teniendo en cuenta estos aspectos, daremos unos ejemplos concretos de diálogo castellano-portugués efectivo e implícito, a través del análisis de obras auriseculares principales. Sea cual sea

¹ En las *Etiópicas*, Teágenes y Chariclea se encuentran con griegos, egipcios, persas o etíopes. En las riberas del Nilo, en medio de la carnicería que abre el libro, los protagonistas aparecen como extranjeros porque están lingüísticamente aislados: el narrador indica que “los bandoleros no entendían nada” de lo que decía Chariclea (Héliodore, 1958: 524, nuestra traducción), más adelante subraya la barrera lingüística: “el jefe de los bandoleros [...] le ordenó que se levantara y le siguiera. Ella, por su parte, no entendía sus palabras, pero adivinó la orden que le daba” (p. 525). Se tiene que introducir el personaje del joven griego Cnemón para servir de intérprete y permitir que la historia se desarrolle.

Para un panorama del multilingüismo áureo, véase A. Jornet Somoza.

² E. Canonica diferencia el “poliglotismo explícito” – fragmentos en un idioma que no es el castellano – del “poliglotismo implícito” – alusiones, en una escritura monolingüe, al hecho de que los personajes hablan tal o cual idioma –. Véase Canonica (1991; 1994: 19-42; 1996: 109-17; 2002: 179-94).

el contexto geográfico o lingüístico, queda manifiesto que el narrador es siempre la figura central que garantiza que las conversaciones resulten inteligibles y la historia verosímil, marcando así su posición dominante: es el intérprete en última instancia.

1.- La presencia explícita de la lengua portuguesa

Los siete libros de la Diana de Jorge de Montemayor introduce, como se sabe, la forma de la novela pastoril en España, con la particularidad estilística de mezclar la prosa y el verso en las distintas exposiciones de los casos de amor de los protagonistas.

Una de las tramas amorosas se centra en el personaje de Felismena, dama disfrazada de pastora, en busca de su amado don Felis. Cuando comienza el séptimo libro, Felismena llega a una tierra indirectamente identificada mediante una descripción del paisaje (se trata de Coímbra³) y el retrato de dos pastoras (bellezas morenas⁴). Pero sólo se puede llegar a identificar de seguro el lugar cuando Felismena las oye conversar en portugués:

Felismena, que entre unos juncales muy altos se avía metido tan cerca de las pastoras que pudiese oír lo que entre ellas pasaba, sintió que la lengua era portuguesa y entendió que el reino en que estaba, era Lusitania, porque la una de las pastoras decía con gracia muy extremada en su misma lengua a la otra, tomándose de las manos:
–¡Ay, Duarda, cuán poca razón tienes de no querer a quien te quiere más que a sí!
(1996: 273-74)

El narrador indica que las pastoras conversan en portugués, pero el diálogo entre Duarda y Armía aparece en castellano. Felismena está escuchando escondida entre unos juncos, situación tópica de la exposición de un nuevo caso de amor en las novelas pastoriles. Para dar fin a la conversación, Duarda invita a su amiga a interpretar una canción, que aparece esta vez no ya traducida al castellano sino en portugués, lengua en la que es interpretada:

Y luego las dos en su misma lengua con mucha gracia, comenzaron a cantar lo siguiente:
Os tempos se mudarão
a vida se acabará
mas a fê sempre estará

³ “Y de súbito, fue a dar con los ojos en una muy hermosa ciudad que desde lo alto de una sierra que de frente estaba, con sus hermosos edificios, venía hasta tocar con el muro en el caudaloso río que por medio del campo pasaba.” (Montemayor, 1996: 272).

⁴ “[...] el color del rostro, moreno y gracioso; los cabellos, no muy rubios; los ojos, negros; gentil aire y gracioso, en el mirar; [...]. La manera del vestido le pareció muy diferente del que hasta entonces había visto.” (p. 273).

onde meus ollos estão [...]

Acabada esta canción, Felismena salió del lugar donde estaba escondida y se llegó adonde las pastoras estaban, las cuales, espantadas de su gracia y hermosura, se llegaron a ella y la recibieron con muy estrechos abrazos, preguntándole de qué tierra era y de adonde venía. A lo cual la hermosa Felismena no sabía responder; mas antes con muchas lágrimas les preguntaba qué tierra era aquella en que moraban, porque de la suya la lengua deba testimonio ser de la provincia de Vandalia (1996: 276-77)⁵

Este momento, en el que aparece por primera vez explícitamente el portugués, mezclado con un discurso indirecto en el que el centro de la conversación es la lengua que habla cada uno de los personajes muestra la utilización sutil por parte del narrador de la situación lingüística como motor de aventuras ficcionales originales. Así pues, cuando Felismena sale de su escondite para encontrarse con las pastoras, el lector *oye* el poema en su lengua original. Ya no se trata de una conversación pasada por el prisma de la percepción de Felismena que nos la *traducía* al castellano, sino que el texto transcribe la situación lingüística *real*. El narrador cuenta después el encuentro en discurso indirecto, en castellano, sin apuntar exactamente en qué lengua dialogan, aunque abundan los indicios textuales. A las primeras preguntas impacientes de las pastoras sobre la proveniencia de la recién llegada (“preguntándole de qué tierra era de adonde venía”), Felismena responde con otras preguntas acerca del lugar donde se encuentran (“les preguntaba qué tierra era aquella en que moraban”), afirmando que sólo con hablar les indica de donde viene ella, traicionada por un acento andaluz (“la lengua daba testimonio ser de la provincia de Vandalia”). Pueden comunicar sin problema. Es necesario entonces esclarecer la indicación “no sabía responder”, que no significa que Felismena no entienda o no sepa responder en portugués, sino que marca una incapacidad emocional transitoria generada por la agitación del encuentro. El narrador ya había traducido el diálogo en portugués, bajo el punto de vista de Felismena, mostrando indirectamente que ella lo entendía todo, introduciendo además con un detalle biográfico previo evocado en el segundo libro, la verosimilitud del bilingüismo de Felismena cuyo hermano vive en la corte del rey de Portugal⁶.

Después de compartir un almuerzo con las pastoras, Felismena oye los lamentos de Danteo, antiguo amante de Duarda finalmente casado con otra, pero que, ya viudo

⁵ “Se mudarán los tiempos / se acabará la vida; / pero la fe siempre estará / puesta donde lo están mis ojos.” (Traducción de Juan Montero).

⁶ “[...] a él [al hermano de Felismena] llevaron a la corte del magnánimo e invencible Rey de los Lusitanos, cuya fama y increíble bondad tan esparcida está por el universo [...]” (pp. 102-03)

desea cortejarla de nuevo. Le escuchan interpretar un poema que el narrador escribe de nuevo en portugués:

Felismena, entendiendo quién podía ser el pastor en las palabras de Armía, las hizo estar atentas y oílle. El cual cantaba al son de su instrumento esta canción en su misma lengua:
Sospiros, minha lembrança
não quer porque vos não vades,
que o mal que fazem saudades
se cure con esperança. (1996: 279-80)⁷

En el poema, que sigue el mismo esquema métrico que el que habían cantado las pastoras (canción en redondillas). De esta forma, los pastores dialogan indirectamente antes de estar físicamente en presencia los unos de los otros. Los puntos de vista que cada cual defiende en la posición del caso de amor se plantean poéticamente antes de la confrontación retórica de la conversación. El diálogo en el que se comenta el poema sigue apareciendo en castellano, porque el narrador empieza por brindar el punto de vista de Felismena después de oír los versos: “A la pastora Felismena supieron mejor las palabras del pastor que el convite de las pastoras” (p. 280). Sin otro apunte acerca de la lengua, los comentarios que siguen el poema anuncian la oposición entre los antiguos amantes. Armía y Felismena aprecian el poema, mientras que Duarda se muestra crítica y no cree en la seducción de las palabras: “— No trates, Armía — dijo Duarda — de sus palabras, trata de sus obras que por ellas se ha de juzgar el pensamiento del que las hace” (p. 281). Sólo cuando Danteo se encuentra con Felismena y las pastoras cambia la lengua de narración, que por primera vez se da en portugués:

A este tiempo llegó el pastor portugués donde las pastoras estaban y dijo contra Duarda en su misma lengua:
— A, pastora, se as lagrimas destes olhos e as magoas deste coração, são pouca parte para abrandar a dureza con que sou tratado! Nano quero de ti mais senão que miña compañía por estes campos te não seja importuna, ne, os tristes versos que meu mal junto a esta fermosa ribeyra me faz cantar, te den ocasião denfadamento.
La pastora Duarda entonces respondió:
— [...] Deixame gozar de miña liberdade e não esperes que comigo poderas ganar o que por culpa tua perdeste. (1996: 281-83)⁸

⁷ “Suspiros, mi recuerdo / no quiere, para que os vayáis, / que el mal que causan nostalgias / se cure con esperanza.” (Traducción de Juan Montero)

⁸ “—Ah, pastora, si las lágrimas de estos ojos y las penas de este corazón no son capaces de ablandar la dureza con que soy tratado, no espero de ti más que mi compañía por estos campos no te sea importuna, ni te den motivo de enfado los tristes versos que mi mal me hace cantar junto a esta ribera.
—[...] Déjame gozar de mi libertad y no esperes que podrás alcanzar lo que por tu culpa perdiste.” (Traducción de Juan Montero).

El narrador sigue hablando en castellano, pero la conversación no se traduce, como para dar a entender que ya no hay mediación narrativa ni punto de vista exterior. Cuando llega el momento de la confrontación física y retórica de los antiguos amantes, el narrador-traductor desmaterializa su presencia, escribiendo las palabras tal y como las pronuncian efectivamente los personajes. Los incisos narrativos “el pastor portugués [...] dijo contra Duarda en su misma lengua” y “Duarda respondió” sirven para mostrar literalmente que no hay mediatización alguna para darle un efecto de realismo a la escena. En el momento en el que el narrador vuelve a aludir a Felismena, después de la confrontación de Danteo y Duarda, la narración vuelve al castellano y seguirá estándolo hasta el final del relato.

El uso del castellano y del portugués que hace el narrador en un texto monolingüe, si se exceptúa este pasaje, permite dar un enfoque complejo a las situaciones narrativas. Primero, se da una traducción al castellano, siguiendo el punto de vista de un personaje de lengua materna hispanófono, lo que facilita la lectura – como quien ve una película traducida a sabiendas de que transcurre en un país de habla distinta al suyo, valga el anacronismo. Observamos también que el portugués aparece por primera vez en un fragmento en verso, novedad poética introducida en España por Boscán y Garcilaso⁹, como si la lengua lírica, reveladora de sentimientos íntimos, no admitiera mediación. El proceso culmina con la aparición del portugués en la prosa, cuando los amantes oponen sus puntos de vista, como para mostrar que el narrador borra su presencia de la conversación para volverla *real*.

2.- La presencia implícita del portugués y del castellano como lengua extranjera

Los trabajos de Persiles y Sigismunda de Cervantes adopta el padrón narrativo de la novela griega, muy propicio al encuentro de lenguas y culturas diferentes. El viaje pone a prueba la virtud y la fidelidad de los protagonistas jóvenes, nobles, virtuosos y enamorados, obligados a encubrir su identidad hasta salir airosos de todos los

⁹ Boscán y Garcilaso adaptan en lengua española el patrón métrico italiano del soneto, la octava real y los tercetos encadenados. Garcilaso concluye el soneto XXII con un verso de Petrarca en italiano (véase Garcilaso de la VEGA, 1980: 24). En sus comentarios, Herrera condena la cita: “Y paréceme que se puede decir por los que hacen esto [entrelazar versos italianos y españoles] lo que se dijo por los que escribían junto verso y prosa; que eran dos veces sin juicio porque es mezcla mal considerada y ajena de la prudencia y decoro poético, y grandemente huida y abominada de todos.” (Gallego Morell, 1972: 368).

obstáculos (tormentas, raptos, separaciones, tentaciones...). En el libro, escrito completamente en castellano, se afirma un plurilingüismo constante, proponiendo así una visión de la escritura como una traducción. La peregrinación de los protagonistas por tierras septentrionales y meridionales da lugar a combinaciones extraordinarias, al pie de la letra – cubriendo todas las acepciones de lo *peregrino*. La situación narrativa de la peregrinación de extranjeros por tierras extrañas aparece como una encrucijada en la que la comunicación está siempre garantizada por la intervención de un personaje traductor o del mismo narrador.

Al principio del libro I, en el que los protagonistas se encuentran en la isla bárbara, Periandro disfrazado de mujer y Auristela de hombre, la solución narrativa adoptada para salvarlos de las llamas es la intervención de un bárbaro en apariencia que habla en castellano:

en esta sazón tan confusa, no se olvidó el cielo de socorrerles, por tan estraña novedad que la tuvieron por milagro. Ya casi se cerraba la noche [...] cuando un bárbaro mancebo se llegó a Periandro y, en lengua castellana, que dél fue bien entendida, le dijo:
— Sígueme, hermosa doncella, [...] (Cervantes, 2003: 157).

La situación inicial completamente trastornada (identidades truncadas, disfraces, caos de los elementos) se soluciona con el *deus ex maquina* de la lengua civilizada. El “bárbaro mancebo” habla “en lengua castellana”, plasmando una inadecuación entre su apariencia y la lengua en la que se expresa. El joven conduce a los protagonistas y sus acompañantes a casa de los suyos. El fragmento que relata el encuentro entre la familia española aislada en la isla bárbara y los peregrinos combina de forma recurrente lo bárbaro aparente y lo español revelado por la lengua. Una joven intérprete que ha traducido las palabras de los protagonistas y de los bárbaros apunta la oposición:

estaba admirada de oír hablar en aquella parte, y a mujeres que parecían bárbaras, otra lengua de aquélla que en la isla se acostumbraba; y, cuando les iba a preguntar qué misterio tenía saber ellas aquel lenguaje, lo estorbó mandar el padre a su esposa y a su hija que aderezasen con lanudas pieles el suelo de la inculta cueva (2003: 159).

Lo misterioso y sorprendente del encuentro se refleja en el contraste entre la indumentaria de los personajes y la incultura del decorado y la lengua que hablan. La oposición culmina en el oxímoron “bárbaro español” que caracteriza al personaje de Antonio el Padre a lo largo de la obra. Como en el esquema narrativo de la novela griega, el encuentro con los personajes extra-ordinarios da lugar a la narración de su

vida y aventuras. Así, la aparición de la lengua castellana en una situación inicial intrincada es el motor de la narración, la genera literalmente.

Formando ya parte de la comitiva de los protagonistas, Antonio el padre desempeña en la obra un papel de traductor. Cuando huyen en barcas de la isla bárbara, es el primero que entiende que se oye cantar en portugués y luego en castellano:

En esto, [...] oyeron que de la una de las otras dos [barcas] salía una voz blanda, suave, de manera que les hizo estar atentos a escuchalla. Notaron, especialmente el bárbaro Antonio el padre, que notó que lo que se cantaba era en lengua portuguesa, que él sabía muy bien. Calló la voz, y de allí a poco volvió a cantar en castellano [...]; y notó que lo que cantaron fue esto:
Mar sesgo, viento largo, estrella clara, [...] (2003: 195).

Todos los personajes escuchan, pero el punto de vista que se adopta es el de Antonio, el único que puede entender los dos idiomas: los verbos de percepción pasan del plural al singular (“oyeron”, “notaron”, “notó” dos veces). El soneto no aparece más que en su versión castellana, siendo el personaje cantor su propio traductor. El texto se presenta en castellano como para garantizar la comunicación con el lector: se nos ofrece una torre de Babel efectiva pero una lectura armoniosa que evita la cacofonía. Lo mismo sucede cuando el enamorado portugués cuenta su historia a los que le han oído cantar “en medio portugués y en medio castellano” (2003: 197). El relato aparece en castellano:

— Al cielo, y a vosotros, señores, y a mi voz agradezco esta mudanza y esta mejora de navío, aunque creo que con mucha brevedad le dejaré libre de la carga de mi cuerpo, porque las penas que siento en el alma me van dando señales de que tengo la vida en sus últimos términos (2003: 197).

Nada permite diferenciar las palabras efectivamente pronunciadas en castellano o en portugués, ni el sentido, ni la sintaxis, ni la grafía. Los personajes simplemente comunican. Cuando el séquito de los protagonistas se encuentra con el epitafio del enamorado portugués en Lisboa (Libro III), Antonio traduce el texto:

vieron la capilla y la losa sobre la cual estaba escrito en lengua portuguesa este epitafio, que leyó casi en castellano Antonio el padre, que decía así: Aquí yace viva la memoria del ya muerto Manuel de Sosa Coitiño, caballero portugués, [...] (p. 437).

El narrador apunta la proximidad de ambas lenguas: Antonio, leyendo con su pronunciación española, traduce el epitafio sin dificultad.

Cuando los protagonistas pisan tierras españolas, aparece en un fragmento del Libro III una manipulación de la situación lingüística por parte de Auristela que pretende ignorar el castellano. Llegados todos a un mesón de Badajoz, un escritor de

comedias embelesado por la belleza de la joven le propone unirse a su compañía, prometiéndole gloria y dinero. Todo el fragmento está en discurso indirecto:

este poeta [...] fue el que más se admiró de la belleza de Auristela y, al momento, la marcó en su imaginación y la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana. [...] tuvo lugar de hablar a Auristela y de proponerle se deseo y de aconsejarla cuán bien la estaría si se hiciese recitanta. [...] Auristela le respondió que no había entendido palabra de cuantas le había dicho, porque bien se veía que ignoraba la lengua castellana, y que, puesto que la supiera, sus pensamientos eran otros, que tenían puesta la mira en otros ejercicios, si no tan agradables, a lo menos más convenientes (p. 445).

La ineficacia probable de la tentación de la gloria a la que tiene que confrontarse Auristela la plantea el narrador invocando un detalle realista: no podrá ser actriz si no habla bien es castellano (“la tuvo por más que buena para ser comedianta, sin reparar si sabía o no la lengua castellana”). Además, no se precisa en qué lengua contesta la joven, pero la tentación no surte efecto porque Auristela finge no hablar castellano para salir del compromiso, refugiándose en su postura lingüística de extranjera en tierras de habla castellana (“no había entendido palabra de cuantas le había dicho, porque bien se veía que ignoraba la lengua castellana”). Los argumentos virtuosos en forma de concesión vienen en segundo lugar y recalcan que en realidad sí lo ha entendido todo (“puesto que la supiera”). Hablar o no una lengua es una de las herramientas narrativas para salir airoso de algunas peripecias¹⁰.

La evocación constante del multilingüismo se acompaña de la afirmación por parte del narrador de que la obra es una traducción al principio del Libro II: “*en esta traducción, que lo es, [...] se viene a la verdad del caso, que fue que...*” (p. 279). Este recurso, ya empleado en el *Quijote*, introduce un juego meta-narrativo que pone en segundo plano al narrador, presentándole como simple traductor, a la vez que le da protagonismo, ya que comenta explícitamente el relato y pone en escena el proceso de escritura. La traducción define el proceso de escritura. Se presenta como verdadera interpretación de signos: el narrador interpreta lo que lee y da su propia versión, garantizando el enlace verosímil de los acontecimientos y volviéndolos inteligibles.

¹⁰ En Roma, Periandro es acusado de robo y se salva por hablar a los guardas suizos en su lengua: “con que se reconcilian los ánimos que no se conocen” (p. 673). La comunidad lingüística contribuye a crear un lazo de simpatía.

3.- La figura del narrador traductor

En situación de multilingüismo, sea porque personajes hispanófonos viajan a tierras extrañas o porque entran en tierras ibéricas personajes extranjeros, el narrador siempre reparte papeles de manera que se resuelvan las situaciones de comunicación. En *La Diana* o el *Persiles*, el diálogo entre el castellano y el portugués resulta siempre verosímil, por la vecindad de ambas tierras y las raíces latinas comunes. En estos dos libros, el narrador ofrece el punto de vista de un personaje-traductor.

Dentro de la ficción, la comunicación entre personajes que hablan lenguas distintas se acepta ante todo como una convención. En el segundo libro del *Peregrino en su Patria* de Lope de Vega, Pánfilo, el protagonista, se encuentra con dos personajes de camino al templo de la virgen de Montserrat:

vio dos mancebos con sus bordones y esclavinas, cuyos blancos rostros, rubios y largos cabellos mostraban ser flamencos o alemanes. [...] Caminando [...] los tres extranjeros peregrinos, iban tratando de diversas cosas, con que entretenían la aspereza de aquella tierra [...]. [...] admirados de ver la dulzura con que los ruiñeños se quejaban, uno de los alemanes, que mostraba un gallardo natural adornado de buenas letras, comenzó a discurrir en los amores de Filomela, diciendo que todo el tiempo que después de haberle cortado la lengua Tereo estuvo muda, quería ahora esquitar con la parlería de su veloz garganta. (Lope de Vega, 1997: 489-90)

El aspecto físico de los personajes permite determinar su origen (como en el caso de las pastoras portuguesas en *La Diana*), pero no la lengua en la que se expresan para la cual el narrador no apunta nada particular mientras el discurso es indirecto. En el momento de ceder la palabra directamente al personaje, el alemán sigue hablando en castellano, justificándolo por el largo periodo que ha pasado en España:

elegí la católica España por asilo, donde habiendo estado algunos años (bien lo conocerás en mi lengua) no quise salir della sin visitar las estaciones que tiene tan dignas de maravillosa veneración. (1997: 490)

A la convención inicialmente aceptada de la comunicación entre peregrinos se le añade una justificación verosímil. Cuando los peregrinos llegan a la capilla de Montserrat, deciden celebrar la grandeza de la Virgen en “una epigrama latina” cada uno:

Juzgue el que lee la que le parece más digna, que yo las traduzgo así, si acaso la versión no les quita la gracia y majestad que les daba la reina de las lenguas.
El alemán
Hizo el divino Salomón eterno
[...]
El flamenco
Íncilta pesadumbre, que a las bellas

lucis del cielo la cerviz levantas,
[...]
El peregrino español
Serrana celestial desta montaña
[...]
¿Cómo tenéis, [...] color morena, aunque de gracia llena? (1997: 500)

El narrador se manifiesta en primera persona (“yo las traduzgo”) como agente traductor, afirmando la superioridad del latín (“la reina de las lenguas”). Sin embargo, la lengua del cristianismo, que todos comparten, aparece traducida en castellano y se invita al lector al “juzgar” el poema de más mérito en su versión traducida. A la diferencia de la conversación donde los peregrinos conversan en castellano, aquí la lengua vernácula se introduce como para facilitar la lectura y la comprensión por parte del lector al que se supone monolingüe. La postura del narrador respecto al latín resulta ambigua, ya que la mención de que los peregrinos lo saben permite afirmar su elevado intelecto¹¹, a la vez que el narrador se limita a una mención, prefiriendo traducir los sonetos a la gloria de la Virgen. La lengua vernácula resulta entonces tan digna de expresar lo más elevado como la lengua latina.

Un personaje que asume el papel de narrador asume el papel de traductor en otra situación del Libro IV, esta vez tratándose de la protagonista femenina Nise. La situación narrativa y lingüística es intrincada: en Francia, Nise, disfrazada de hombre, cuenta su propia historia a Finea, hermana de Pánfilo, en castellano y en tercera persona. El conocerse como españolas en tierra extraña crea inmediatamente un vínculo de simpatía entre ambas¹². En el curso de las peripecias de los amantes, Pánfilo está cautivo en Fez tras una batalla contra los Moros y Nise decide seguir a su amado:

haciendo amistad con un moro de paz, [...] que la llevó a Fez consigo en su hábito alarbe, enseñándole en pocos días la mayor parte de la lengua. Nise [...] vivía en Fez a título de sobrino de aquel bárbaro [...]. Llamábase Nise entre ellos Azán Rubín [...] (1997: 677).

¹¹ El saber latín se da como signo de la cultura del peregrino español. Pánfilo cita un epigrama de Marcial traducido: “Alegróse el alemán de que en el español hubiese capacidad para tratar con él más que humildes cosas, que es insufrible trabajo caminar al lado del que por lo menos ignora la lengua latina [...]” (p. 490). El peregrino, capaz de traducir el epigrama, muestra su conocimiento y buen entendimiento del autor latino. Se trata de la traducción del epigrama LXXV del libro XIV de Marcial : “Flet Philomela nefas incesti Tereos : et quae / Muta puella fuit, garrula fertur avis.” (Martial, 1825: 207).

¹² “vio una mujer [...] parecióle española, y con deseo de saber si lo era (a que el amor de la patria obliga) la esperó a la puerta. [...] saludándola Nise, las dos se conocieron como españolas. Fue notable su regocijo de la que salía” (p. 672).

Mientras que el peregrino alemán había pasado algunos años en España, lo que justificaba que hablase en castellano, Nise aprende el árabe “en pocos días”, sin que la justificación tenga que parecer extraña: la situación lingüística sigue siendo verosímil porque la situación narrativa se acepta como tal en el pacto de lectura de la novela griega. Así, lo mismo que basta con que Nise esté vestida de hombre para que los demás la consideren como tal, basta con que afirme que aprendió árabe en muy poco tiempo para que le acepte el destinatario. Nise disfrazada, narradora de su propia historia en tercera persona, no es interrumpida por su narrataria Finea, que escucha sin más. En la historia narrada, Nise con nombre árabe y disfrazada de hombre (“Azán Rubín”), afirma que se dirige a Pánfilo, esclavo cautivo, en árabe:

dijo a Pánfilo en la lengua de Fez que para qué labraba aquella casa Morato, pues la tenía tan buena. Pánfilo respondió, como supo, que eran unos baños para tener esclavos [...] admirado de que hubiese un moro que pareciese en tanto extremo a Nise, porque aunque era ella misma, no se podía persuadir ningún entendimiento a que lo fuese por la lengua, por el hábito y por la poca distancia que había desde que la dejó en Ceuta. [...] Díjole entonces ella, volviendo a hablar en alarbe: “¿Eres caballero?” Pánfilo, más advertido de la semejanza que Nise tenía a sí misma, y por otra parte, desconfiado de verla hablar la lengua fecí tan despiertamente, le dijo: [...] (p. 678).

La prodigiosa velocidad del aprendizaje del árabe por parte de Nise contribuye a que le cueste reconocerla a su amante. Éste cree reconocerla físicamente pero la nueva lengua aprendida en un lapso de tiempo muy corto lo empuja a pensar que no es ella. El disfraz físico, recurso narrativo común, acompañado por el disfraz lingüístico, forman parte de una estrategia del disimulo eficaz. Tanto, que Nise tiene que precipitar la revelación de su identidad a su amante para que no se vuelva loco: “A pocas veces que los dos se hablaron, ya Pánfilo estaba tan certificado de que si no era Nise, él estaba loco [...]” (p. 680). La narradora no precisa en qué lengua comunica con su amante en sus entrevistas sucesivas. La aclaración de su identidad no viene de un cambio explícito de idioma sino de una puesta a prueba del amor de Pánfilo que finge aceptar casarse con una hermana de Azán Rubín, provocando la ira de Nise que revela su verdadero ser. La alusión del uso de la lengua local constituye recurso narrativo truculento que alimenta las peripecias.

Además, como en *La Diana*, la alusión o la cita de la lengua local de tierras extrañas permiten reforzar el realismo de las escenas narradas. En la novela corta *La desdicha por la honra* de Lope de Vega, en Italia, el personaje de Alejandro, enfadado de ver que otro hombre corteja a su amada Silvia, tiene una disputa con su rival

Felisardo. Todo el fragmento está en castellano, introduciendo el narrador en la descripción de la provocación en duelo una expresión italianizante: “le dio dos giros” (Vega Carpio, 2002: 192). El narrador, dirigiéndose a Marcia Leonarda – la destinataria de las novelas –, comenta entonces en primera persona el empleo de dicha expresión: “(pienso que en español se llama «vueltas»; perdone vuestra merced la voz, que pasa esta novela en Italia)”. Con el italianismo y su comentario, el narrador dice explícitamente que refuerza el realismo de la escena. Después de la alusión, sigue una réplica de Alejandro en italiano: “*Io non sono discortese; voi si, que havete per due volte fatto sentir al mondo la bravura de li vostri mostachi.*” (p. 192) Inmediatamente, el narrador da la traducción al castellano, con otro comentario:

Creo que aquí vuestra merced me maldice, pues para decir “yo no soy descortés; vos sí, que por dos veces habéis hecho sentir al mundo la braveza de vuestros bigotes”, no había necesidad de hablar tan bajamente la lengua toscana. Pues no tiene razón vuestra merced, que esta lengua es muy dulce; y a muchos españoles ha sido muy importante, porque no sabiendo latín bastantemente, copian y trasladan de la lengua italiana lo que se les antoja y luego dicen: “Traducido de latín en castellano” (p. 193).

Así como en el *Persiles* la proximidad del castellano y del portugués permitía al personaje de Antonio manejarse en una y otra lengua, Lope apunta con malicia la proximidad del italiano con el latín. En el *Peregrino*, afirmaba la superioridad intelectual de los que saben latín para reírse aquí de los que usan el italiano como trasunto de la “reina de las lenguas” para pretenderse sabios. Al realismo de la mezcla de lenguas y a las manipulaciones narrativas de las situaciones multilingües por parte del narrador se añade el valor meta-literario del multilingüismo como señal de superioridad intelectual.

En las ficciones áureas que incluyen el motivo del viaje tierras extrañas o la inclusión de personajes extranjeros en tierras ibéricas, herederas de la novela griega, existe una diversidad de combinaciones narrativas favorecidas por el multilingüismo: desde la aparición explícita del portugués o del italiano, hasta la afirmación de que los personajes hablan castellano o portugués, pasando por la traducción directa del portugués o del latín. La inclusión directa o indirecta de lenguas latinas o del propio latín siempre cobra un valor meta-literario: siempre va acompañada de una justificación para resultar verosímiles o de un comentario para apuntar su utilidad. Cualquiera que sea el contexto de alusión o aparición de las lenguas, aflora de manera recurrente la

superioridad de la figura del intérprete como mediador necesario. Cuando se trata de un personaje, éste permite que los personajes que no se comprenden puedan ser interlocutores, desbloqueando situaciones narrativas. Cuando se trata del narrador (en posición omnisciente o de narrador segundo), la situación es más compleja: desde la afirmación de la comprensión universal sea cual sea la lengua (el multilingüismo es entonces convención narrativa), hasta la manipulación de situaciones para que los personajes sean políglotas. El intérprete no sólo traduce lenguas, es organizador de la ficción, intérprete de signos, volviéndose meta-representación del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- CANONICA, Elvezio (1991): *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.
- _____ (1994): “La conciencia de la comunicación interlingüística en las obras dramáticas y narrativas de Cervantes”, en *Cervantes, Estudios en la víspera de su centenario*, I, Kassel, Reichenberger, pp. 19-42.
- _____ (1996): “Lenguas en la escena: el plurilingüismo en el teatro lopesco”, en *Studia aurea*, Toulouse-Pamplona, Actas de III Congreso de la AISO, II, pp. 109-17.
- _____ (2002): “Aspetti del plurilingüismo nelle letterature iberiche, dalle origini al secolo d'oro”, en *Eteroglossia e plurilingüismo letterario*, Roma, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone, pp. 179-94.
- CERVANTES, Miguel de (2003): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- GALLEGO MORELL, Antonio, ed. (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, en *Obras completas del poeta* (obra completa del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara), Madrid, Gredos.
- GARCILASO DE LA VEGA (1980): *Poesías completas*, Madrid, Alianza.
- HÉLIODORE (1958): *Les Éthiopiennes ou Histoire de Théagène et Chariclée*, en *Romans grecs et latins*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.

MARTIAL (1825): *Epigrammata*, vol III, Paris, E. Lemaine, accedido en:
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k29821q>

MONTEMAYOR, Jorge de (1996): *Los siete libros de la Diana*, edición de Juan Montero, estudio preliminar de Juan Bautista Avalle-Arce, Barcelona, Crítica.

VEGA CARPIO, Lope de (1997): *El peregrino en su patria*, en *Obras completas, Prosa I*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner.

_____ (2002): *Novelas a Marcia Leonarda*, edición de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.

LA POESÍA DE JORGE EDUARDO EIELSON: TRADICIÓN E INNOVACIÓN ENTRE DOS CONTINENTES

Giulia De Sarlo*
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Jorge Eduardo Eielson, San Juan de la Cruz, Poesía mística,
Noche, Cuerpo.

Hablar de Jorge Eduardo Eielson siempre es un riesgo, porque es inevitable resultar incompletos. Hablar de Eielson significa enfrentarse a una producción artística increíblemente extensa, polifacética, y al mismo tiempo entrelazada en cada aspecto, canto único de un alma múltiple. Desde que se publicó su primer poemario, *Reinos*, en su Lima natal (era 1945, el autor sólo tenía 21 años), y hasta el día de su muerte, el 8 de marzo de 2006, Eielson fue increíblemente activo, y en los más diversos ámbitos. Fue pintor y escultor, y esta faceta de artista plástico fue la que más se conoció en Europa, donde Eielson vivió desde 1949: han hecho historia sus *performances* en la Bienal de Arte de Venecia en 1964, 1966 y 1972 y en las Olimpiadas de Múnich, o sus exposiciones personales en Milán o París.

Eielson fue también crítico literario: a los 22 años fue autor, junto a Sebastián Salazar Bondy y Javier Sologuren, de una antología de la poesía peruana que marcó una generación (Eielson, 1946). Y fue novelista: sus dos novelas, *El cuerpo de Giulia-no*, de 1971, y *Primera muerte de María*, de 1988, fueron traducidas a varios idiomas. Pero, junto a todo esto y quizás antes que cualquier otra cosa, Jorge Eduardo Eielson fue poeta. En la palabra lírica, como y quizás más que en todas las demás formas artísticas que practicó, Eielson buscó la manera de expresar sus angustias vitales, los tormentos de una sensibilidad sin tiempo arrollada al mundo de la modernidad, un mundo en que lo bello, lo sagrado, lo auténtico, parecen haberse perdido. Belleza, autenticidad, sacralidad: son éstos, a nuestro juicio, los tres valores cardinales de la filosofía subentendida a toda la producción artística eielsoniana. Tres valores universales, sin

* Becaria del programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación de España.

tiempo, que si en la modernidad parecen haber sido olvidados, en otras épocas no sólo habían sido reconocidos y valorados, sino que habían llegado a ser el eje central de las artes y de las vidas de enteras comunidades.

En la primera década de su producción poética, la búsqueda de Eielson se desarrolla precisamente a partir de estas bases: si belleza, autenticidad y sacralidad han sido valores fundamentales compartidos y expresados por nuestros antepasados, es en ellos, en sus expresiones artísticas, donde hay que ir a buscar para volver a encontrar esta sensibilidad. Hay que redescubrir estos valores, y actualizarlos: por eso releer hoy, en el siglo XX como en el XXI, los clásicos de la literatura universal, significa volver a la raíz de nuestra civilización, en el sentido más alto del término; significa recuperar lo que se ha perdido, y volver a empezar desde allí, para dar voz, de nuevo, a una sensibilidad que ha sido callada por la modernidad, pero que nunca se ha perdido del todo. Obviamente, reconocer la universalidad de estos valores significa alargar la mirada a las más diversas tradiciones artísticas, plásticas y literarias: no es un caso que las fuentes de Jorge Eielson abarquen tanto las culturas prehispánicas como la lírica petrarquista, tanto la literatura clásica como el budismo zen, del que a partir de los años 70 fue él mismo exponente activo. En esta sede no podemos permitirnos analizar todos los ámbitos que le fascinaron y que de alguna manera marcaron su trabajo: nuestro análisis se concentrará en sus reescrituras del canon europeo, y en particular modo en su relación con la poesía mística del Siglo de Oro español.

1.- Hacia las raíces de la tradición europea

En una entrevista que Martha Canfield, su principal crítica, le hizo en 1995, a la pregunta sobre si era el arte occidental el que mayormente había influido en el desarrollo de su trabajo poético, Jorge Eielson afirmó que

Para cualquier latinoamericano esto es inevitable. Después de todo, como dice Octavio Paz, “somos una porción excéntrica de Europa”. De no haber sido conquistados por los españoles no estaríamos aquí hablando de todo esto, ni tendríamos que preocuparnos tanto por nuestra identidad. [...] Tampoco sabríamos nada de Fidias, Platón, Leonardo, Cervantes, Rimbaud, Picasso (Eielson, 1995: 9).

Fidias, Platón, Leonardo, Cervantes, Rimbaud, Picasso: seis nombres,

veinticinco siglos, distintas formas de arte; y los mismos valores, según Eielson, aunque expresados en formas y tiempos muy distintos el uno del otro. Ésta es para Eielson la tradición europea: un largo, único hilo que, modernos Teseo, tenemos que seguir para redescubrir nuestra verdadera naturaleza.

La inspiración que Eielson saca de la tradición occidental es múltiple, y a lo largo de su producción poética constituye casi un *excursus* cronológico. Como él mismo afirmó en una entrevista,

toda la cultura europea me ha llegado a través de otras lenguas [...]. A través del español, mis poemas surgen como un reflejo de otros poemas, mitos y leyendas europeas, que yo ubicaba, desde mi propia perspectiva histórica, en el dramático contexto de la Segunda Guerra Mundial (Eielson, 1995: 13).

Nacidas, para usar sus mismas palabras, “como una suerte de elegía a la Europa eterna”, sus reescrituras se inauguran con la reelaboración de dos mitos clásicos: el de Antígonas, con el poema homónimo de 1945, y sobre todo el de Ajax, en el poema en prosa *Ajax en el infierno*, publicado por primera vez en 1945 y reelaborado en su versión definitiva en 1949. Ya en este poema aparecen algunos de los que serán los símbolos fundamentales de la poesía eielsoniana: entre otros, la leche, el coche, la niebla-espuma que todo lo envuelve y todo lo enmascara. En el poema de Eielson, Ajax ya no es un héroe, sino un alma abandonada, que recuerda y añora los valores perdidos a los que siente pertenecer. Leemos:

En la oscuridad, tendido en una gran meada dorada, evocó la ciudad, las calles puras de Atenas, los frontispicios augustos, cargados de pámpanos a la altura del cielo. / Todo era sabio y nítido allí, bañado por una luz de nieve, con arcos y columnas labradas y templos aéreos, como sostenidos por marmóreas alas sobre la colina. / Aquella era la civilización. / ¿Qué había ocurrido entonces? ¿A qué se debía esta oscuridad, este abismo inexplicable? (Eielson, 2004: 117).

El infierno de Ajax es el mismo del poeta: es la pesadilla de saber que la realidad no ha sido siempre apariencia, muerte, horror, pero es al mismo tiempo la impotencia de quien sabe que ya no está en sus manos la posibilidad de cambiar las cosas.

La misma desesperación se lee en la reescritura de los evangelios apócrifos hecha en el poema *Primera muerte de María*, de 1949. Como se ha dicho, el mismo sujeto proporcionará a Eielson el material para su segunda novela, publicada en 1988, además de ser el núcleo central de una instalación homónima, realizada en Lima aquel

mismo año y propuesta nuevamente en Florencia, Italia, en diciembre de 2008, en el ámbito de una exposición de la más reciente producción plástica y gráfica del autor peruano.

En este caso la desesperanza no es la de un héroe sino la de una heroína. Esta vez es una madre de Cristo muy *sui generis*, quien se transforma delante de nuestros ojos en símbolo de un mundo auténtico, lleno de amor, de confianza, de caridad, que pero se ha perdido por culpa de la falsedad del mundo, que mata el amor verdadero en nombre de una perfección artificial, de una santidad inhumana y mortífera. Leemos en el verso 14:

Las gentes esperaban ansiosas el día en que María, / provista de dos alas blancas, / abandonase la tierra sonriendo a los transeúntes. / Pero los zapatos de María, como dos clavos milenarios, / continuaban fijos en el suelo. / Durante la espera, la muchedumbre escupía la casa, / la melancolía y la pobreza de María (Eielson, 1993: 52).

Y en el verso 35, cuando el hijo de María, al nacer, ha provocado su muerte, se lee:

¡María, María – grité – nada de esto es verdad, regresa a / tu barrio oscuro, a tu melancolía, vuelve a tus callejuelas / estrechas, amor mío, a tu misterioso llanto de todos los días! / Pero María no respondía (Eielson, 1993: 54).

Una vez más, parece que es el mundo el ganador: María ha muerto, y su hijo al nacer ya es condenado, no por Dios, sino por “las gentes”, que quieren un chivo expiatorio, un cordero por sacrificar en el altar de sus ideales distorsionados.

La etapa sucesiva de la reescritura del canon occidental lleva a Eielson a enfrentarse con la chanson de geste medieval, que renace en el poema *Canción y muerte de Rolando*, publicado en Lima en 1959 pero compuesto más de diez años antes. El Rolando de Eielson es, como Ájax y Antígona, el emblema de los valores de la civilización: y su muerte es la muerte de un mundo, épico, en este caso, pero del que no son ajenos motivos panteísticos y cristológicos a la vez:

Y así confundimos tu inmovilidad con la del cielo, la turbia tierra que refleja tu enlunecida pupila. Todo lo que queda cuando el ciervo muere herrumbrado por la luz y se detiene la floresta, el río, el casco sobre un monte enloquecido (Eielson, 2004: 81).

[...]

Hay una madre allí, entre tanta desventura, y el ángel Gabriel, una

suave palabra que recorre las aldeas y lo llora en sus acequias. Una madre y un ángel con los labios se han trepados, dulce pinaza, por su casa de muerto (Eielson, 2004: 81).

¿No hay esperanza, entonces? ¿El poeta, el alma sensible, quien todavía cree en el amor, en la belleza, en la autenticidad, es condenado sin apelación por el mundo, por una sociedad que nos quiere estereotipados, modernos a toda costa, activos, productivos? ¿Qué hay del sentido real de la existencia? ¿Cómo se puede seguir buscando la armonía, la Verdad? ¿Por dónde empezar?

2.- Dentro de la Noche Oscura

Es 1955, Eielson acaba de cumplir 31 años (una edad significativa, desde luego). Y en las palabras de un fraile carmelita que vivió en España casi 400 años antes, el poeta peruano encuentra la clave para empezar de nuevo, con fuerzas inéditas, su búsqueda de la Verdad, que es Belleza, que es Amor.

San Juan de la Cruz había sido para Eielson una referencia constante, ya desde sus años limeños. De él afirmará, en su última entrevista:

No hay, que yo sepa, ningún poeta que haya alcanzado una cima comparable, ni en español ni en ninguna otra lengua. San Juan anula literalmente el espacio: leerlo es un transporte, es como levitar; y el tiempo, su poesía lo atraviesa, siempre fresca e intacta, como acabada de escribir. Más aún, como si nadie la hubiera escrito, puesto que ella ha estado y estará siempre allí, como el aire que respiramos (Canfield, 2009b: 251).

El significado profundo de la experiencia mística, entendida como búsqueda del encuentro con el Amado, de la perfecta armonía espiritual, es algo que trasciende el cristianismo. Desde los sufíes islámicos hasta los eremitas hindúes, desde la Cábala hebraica hasta la meditación zen, todas las religiones han intentado trazar un camino que lleve a la unión con el Todo, sea este Dios, el Cosmos o la Humanidad. La búsqueda personal y artística de Eielson sigue paso a paso el mismo camino, y encuentra respuestas distintas pero perfectamente integrables en diferentes experiencias religiosas. Como hemos dicho, a partir de los años 70 Eielson emprenderá la vía del Zen, sobre todo al amparo de Taisen Deshimaru quien le acoge en su dojo en París durante unos meses. El Zen será algo que marcará toda la producción artística sucesiva de Eielson,

desde la poesía (pensemos en el poemario *Nudos*, publicado en Londres en 1997) hasta sobre todo la escultura: su producción plástica, en los últimos años se caracteriza por unas obras muy peculiares, que el autor llama *quipus*, en recuerdo y en honor de las culturas precolombinas de su Perú, y que son fundamentalmente nudos de tejidos, de colores brillantes y de las más variadas dimensiones, que, según el testimonio de Álvaro Mutis, nos hacen entrar “en un mundo de serenidad y límpida belleza” (Eielson, 1993: 12). Hablar de lo que llega a ser el nudo en la poética creativa de Eielson nos llevaría demasiado lejos, y no es algo que concierne estrictamente el tema al que nos enfrentamos en estas páginas, sobre todo porque nada de eso todavía se presentía en 1955: según las propias palabras de Eielson, el autor no entró en contacto con la filosofía zen hasta finales de mayo de 1960. Sin embargo, hacer referencia a la continuidad del sentimiento místico de Eielson a lo largo de los años, subrayar cómo la lectura de San Juan de la Cruz constituye para él un primer paso, necesario, hasta fundamental, para luego llegar a la experiencia del Zen, es una aclaración necesaria para seguir con nuestro análisis, porque nos permite entender cómo para Eielson la palabra de San Juan tiene un valor que va mucho más allá del cristianismo. Él mismo afirma, reconociendo cómo la poesía de San Juan sea, por decirlo así, “comprometida” con la divinidad, que esto

equivale a decir [que es una poesía comprometida] consigo misma, y puesto que la poesía es un acto de amor, se trata de un poema de amor, incluido el amor erótico. Por eso es que ella inunda nuestros sentidos, nos hace sentir irremediabilmente humanos y, al mismo tiempo ligeros, casi como los ángeles (Canfield, 2009b: 251).

Es bajo estas premisas que en 1955 nace el poemario *Noche oscura del cuerpo*, evidente reescritura de la *Noche oscura del alma* de sanjuanista memoria. Y ya en el título, la diferencia entre las dos obras queda clara: el recorrido hacia el ascetismo será el mismo, mismo el objetivo; pero bien distinto será el vehículo que llevará a los dos místicos hacia la armonía del espíritu.

Eielson nunca se convenció de la bondad de este poemario, que sin embargo es reconocido unánimemente por la crítica como uno de los vértices de su producción: hasta en su última entrevista (Canfield, 2009b) manifiesta sus dudas en propósito. Quizás es por eso que pasaron casi treinta años desde su escritura hasta su primera

edición, en 1983, y seis años más para su edición definitiva, publicada en Lima en 1989.

Sin embargo, el poemario constituye una auténtica joya, por densidad estilística y de contenido, por la ejemplaridad en el uso de los arquetipos más eielsonianos (como bien ha evidenciado Canfield (1992)), por la simbología que en él se desarrolla. Y también, desde nuestro punto de vista, por ser la cumbre de la experiencia de reescritura del canon occidental llevada al cabo por Eielson en los primeros diez años de su trayectoria poética.

El poemario se abre con una cita directa de la obra de San Juan: “Era cosa tan secreta / que me quedé balbuciendo / toda ciencia trascendiendo”: una cita que no pertenece a la *Noche oscura*, ya que se trata de los versos introductorios a las *Coplas sobre un éxtasis de harta contemplación* (De la Cruz, 1991: 75). Esta elección es evidentemente una invitación al lector para que alargue la mirada a la obra completa de San Juan, a la poesía como a las glosas, no tanto en busca de referencias directas, como para captar el mensaje más profundo que San Juan nos intenta transmitir: la dificultad de llegar a la armonía (una cosa “tan secreta”), la dificultad de transmitir esta experiencia (“me quedé balbuciendo”) y la necesidad de alejarse de todos los esquemas mentales preconcebidos para poderse realmente abrir al Amor (“toda ciencia trascendiendo”).

Después de haber resumido, a través de las palabras de San Juan, lo mucho que hay en común entre las experiencias místicas de los dos poetas, Eielson empieza su propio viaje. Es un viaje a través de la noche de la duda, como el de San Juan, pero completamente distinto del suyo, ya que si es verdad que en ambos casos es Eros, en el sentido etimológico de “deseo de lo que falta”, el sentimiento que empuja al viaje místico, el alma de San Juan atraviesa las tinieblas de la renuncia para encontrarse con Dios, con el Amado que la está esperando: la luz “que en el corazón ardía” la guía “más cierto que la luz del mediodía / adonde me esperaba / quien yo bien me sabía / en parte donde nadie parecía”. San Juan sabe adónde ir, y sabe quién le espera: Eielson, hijo a su pesar de la modernidad, sabe que necesita reencontrarse con algo que ha perdido pero no sabe qué es ni dónde está. Por eso el comienzo de su viaje es marcado por otro sentimiento clave: la desesperación. Eielson se siente perdido, y precisamente por eso empieza su búsqueda. Y lo único a lo que puede agarrarse para no precipitar en los abismos del sin sentido que le resulta ser su vida, es la sola cosa que tiene entre sus

manos: su propio cuerpo. Con eso, Eielson no quiere en ningún momento afirmar que el cuerpo es el único medio del conocimiento; en una carta al crítico Renato Sandoval, aclara:

no quisiera que la repetida presencia del cuerpo en muchos de mis escritos denote una forma de antropocentrismo que no me es propio. En palabras simples, para mí el cuerpo, nuestro cuerpo, no es sino una parte de la realidad material, no más soberana e inquietante que una jirafa, una piedra o un árbol cualquiera. O sea una concepción oriental de la realidad, que yo he hecho mía desde hace muchísimo tiempo. Lo que sucede, sencillamente, es que nuestro cuerpo es lo más inmediato que tenemos, o mejor aún: es lo más inmediato que somos (Sandoval, 2002: 128).

Nosotros somos cuerpo, entre otras muchas cosas difícilmente conocibles; y si buscamos la armonía del Todo, excluir *a priori* una parte tan importante de nuestra realidad, como hace San Juan entre otros místicos, es empezar con el pié equivocado.

Por eso, *Noche oscura del cuerpo* es un viaje, una búsqueda, a través del mismo cuerpo; más bien, a través de 14 cuerpos, que son uno, que son el Yo, y que dan título a los catorce poemas de la colección. La crítica ha especulado sobre el número de los poemas, que por cierto es bien distinto entre la primera edición del poemario y la definitiva: Canfield (2002b: 102) habla de las catorce estaciones de la Via Crucis (una idea que *a posteriori* gustó particularmente al autor); Gladieu (1992: 399) excluye la primera y la última composición y ve en los 12 poemas las 12 horas de una larga noche. Diferente, y más en acuerdo con nuestra lectura, es la interpretación de Renato Sandoval (Sandoval, 2002), que considera el 14 como la duplicación del 7, número sagrado y en muchos casos asociado al infinito: el poemario sería así una suerte de “imposible repetición del infinito”, para usar las palabras del crítico peruano. Efectivamente, como ya ha sido notado por la crítica, el poemario se divide en dos partes simétricas; es como un viaje de ida y vuelta – otra diferencia con la *Noche oscura* de San Juan, que se concluye con el éxtasis del encuentro con el Amado, sin contemplar la idea de un “después”. En *Noche oscura del cuerpo*, todo rueda alrededor del séptimo poema, “Cuerpo secreto”, que es el lugar de la iluminación, del encuentro. Los primeros seis poemas son los pasos que uno detrás del otro, como eslabones de una cadena, llevan hasta el momento místico: al quitar uno, todo el castillo se vendría abajo. Y los últimos siete, son la vuelta a la cotidianidad después de la iluminación.

El primer poemario, “Cuerpo anterior”, ha sido reconocido por la crítica como el lugar del planteamiento ancestral del viaje:

El arco iris atraviesa mi padre y mi madre
Mientras duermen. No están desnudos
Ni los cubre pijama ni sábana alguna
Son más bien una nube
En forma de mujer y hombre entrelazados
Quizás el primer hombre y la primera mujer
Sobre la tierra (vv. 1-7)¹.

La madre y el padre, representados en el momento sucesivo a la unión que generará al poeta, son una imagen arquetípica, como bien ha subrayado Canfield (1992), un concepto más que unos personajes: son padres del poeta y al mismo tiempo del mundo entero. Las imágenes que siguen son las de la infancia del autor, sus juegos, sus gafas: pero como los padres son de alguna forma los padres de todos, así los juegos son los juegos de todos. Y eso porque el viaje del poeta es el viaje de cada uno de nosotros, de todo hombre moderno que se sienta desarraigado de su propia realidad, que no se conforme con lo cotidiano, que necesite un sentido más profundo para su existencia. Por eso el cuerpo del título es un cuerpo “anterior”: es anterior no a la realidad histórica, a la contingencia, sino que precede el primer eslabón de nuestra cadena: la toma de conciencia de que algo falta en nuestra vida.

Esta toma de conciencia no es inmediata: ocurre lentamente, casi sin que nos demos cuenta, y nos hace caer rendidos, como dice el poeta, “de una antigua enfermedad violeta / Cuyo nombre es melancolía y cuyo emblema / Es una silla vacía” (vv. 10-12). Es el segundo cuerpo del poemario, “Cuerpo melancólico”: darnos cuenta de que nos falta algo, lo que de por sí parecería ser simplemente un proceso mental, nos hace daño también a nivel físico: “Si el corazón se nubla / Hígado intestinos y hasta los mismos labios / La nariz y las orejas se oscurecen” (vv. 5-6). El estupor ante esta relación tan estrecha entre mente y cuerpo, convence al poeta a intentar la vía de la corporeidad para encontrar alguna respuesta. Pero la primera aproximación al cuerpo es el producto de una *forma mentis* equivocada: el poeta pasa en reseña a todas las partes que le componen, una por una, separándolas: cuenta dedos, multiplica lágrimas, suma pies, divide uñas, y pronto se da cuenta que de esta forma sólo consigue mutilarse a sí

1 Todos los fragmentos del poemario *Noche oscura del cuerpo* están sacados de Eielson 2009: 94 ss.

mismo (“cuerpo mutilado” es el título de este tercer eslabón), y llega a sentirse “como si fuera un ciervo / Un animal acorralado y sin caricias / En un círculo de huesos / Y latidos” (vv. 11-14). La imagen del ciervo, particularmente querida por Eielson, nos lleva otra vez a la poesía de San Juan: su angustia al sentirse fragmentado, separado del armonía celeste, es también la angustia del poeta peruano, y de todos nosotros.

La mutilación del cuerpo nos exilia de nosotros mismos (“Cuerpo en exilio” es el título del cuarto poema), y nos aleja de los demás: “No tengo patria ni corbata / Vivo de espaldas a los astros / Las personas y las cosas me dan miedo” (vv. 7-9); la vida se ha convertido en una lucha, en un seguir por seguir, día tras día. Es en los poemas 5 y 6, respectivamente “Cuerpo enamorado” y “Cuerpo transparente”, que realmente empieza el viaje hacia la iluminación: una vez entendido que es imprescindible cambiar la manera de pensar para redescubrir lo que se ha perdido, incluso el cuerpo se muestra de manera distinta: “Miro mi sexo con ternura / Toco la punta de mi cuerpo enamorado”: es el amor lo que nos libera de las falsedades de la modernidad, y que nos permite acercarnos de manera distinta a las cosas. Hay que dejar de contar, de producir, de multiplicar y dividir: simplemente, como nos enseña San Juan, hay que contemplar y querer. Empezado este proceso, todo cambia: el poeta ya no está solo: al mirarse en el espejo “no soy yo que veo sino el otro / El mismo mono milenario / [...] Que se refleja en el espejo y llora” (vv. 3-4, 14). El mono, otra evidente imagen arquetípica, es el emblema de todo ser humano, bloqueado en su estadio primitivo al no encontrar respuestas para sus angustias; y es también, resultará evidente a lo largo del poemario, una reivindicación de la raíz animal del hombre, que hay que reconocer y aceptar para poder realmente avanzar. Paralelamente, el poeta individualiza las máscaras que la sociedad nos impone, y al darle un nombre consigue quitárselas de encima: “Completamente azul y despeinado / El corazón y la cabeza entre las nubes [...] / Mi cuerpo es humo materia indiferente / Que brilla brilla brilla” (vv. 1-2, 13-14). Llegamos al séptimo poema, como decíamos el lugar mismo de la iluminación: despojado de las falsedades de la modernidad, puro cuerpo, el poeta penetra en si mismo como un nuevo Teseo, (“Levanto una mano / A la altura del ombligo y con la otra / Sostengo el hilo ciego que me lleva / Hacia mí mismo” (vv. 1-4)). Es un camino largo y difícil (“Caigo me levanto vuelvo a caer / Me levanto y caigo nuevamente”, como Cristo camino del

Calvario (Canfield, 2002)), y en el centro del laberinto que es su mismo cuerpo, entre vísceras e intestinos, el poeta encuentra “Un animal amurallado bajo el cielo / En cuyo vientre duerme una muchacha / Con una flecha de oro / En el ombligo”. El poeta vuelve a verse a sí mismo (el “animal amurallado” es evidentemente la repetición del “animal acorralado y sin caricias” de “Cuerpo mutilado”), y la muchacha que duerme en él tiene la flecha a la altura del ombligo, así como el poeta tenía el “hilo ciego” que lo ha llevado hacía sí mismo. La niña, femenina como lo es el alma de San Juan, duerme, o sea que todavía no ha sido despertada por la angustia que ha movido el poeta a empezar su búsqueda; y cuando se despierte seguirá la flecha dorada, y en sí misma encontrará la misma imagen, en un ciclo eterno. Esta es la iluminación, la respuesta: la vida es una búsqueda continua, un camino circular que hay que recurrir una y otra vez para poder llegar a estar en armonía con el universo.

El poeta ahora está preparado para volver al mundo, para repetir, con una nueva conciencia, los movimientos milenarios que por fin lo conectarán con el Todo. En “Cuerpo de tierra”, la unión con los demás seres vivientes se hace patente (“El cocodrilo es mi hermano querido / Las cucarachas mi única familia / Comparto con la yerba y con el sapo / El amor a la lluvia con la araña el arte / De levantar castillos de saliva”), mientras que en “Cuerpo vestido” el poeta vuelve a ponerse la máscara que la sociedad le impone, pero sólo para poder unirse a los demás y revelarles lo que se le ha revelado. En “Cuerpo pasajero” y en “Cuerpo de papel” la caducidad de la existencia y de la escritura parecen hacer dudar al poeta de la lección aprendida; pero es simplemente un momento de desliz: en “Cuerpo multiplicado” y en “Cuerpo dividido” el poeta reconoce definitivamente como todo está en él y como él mismo es parte del todo; y en “Último cuerpo”, la simple, banal, física acción de defecar se transforma en su humilde acto de unión con el universo. Es el último eslabón de la cadena: secundando el movimiento circular de la materia, cada día podemos volver a empezar, y ser, al mismo tiempo, monos milenarios y luz de las estrellas:

Cuando el momento llega y llega
Cada día el momento de sentarse humildemente
A defecar y una parte inútil de nosotros
Vuelve a la tierra
Todo parece más sencillo y más cercano
Y hasta la misma luz de la luna

Es un anillo de oro
Que atraviesa el comedor y la cocina
Las estrellas se reúnen en el vientre
Y ya no duelen sino brillan simplemente
Los intestinos vuelven al abismo azul
En donde yacen los caballos
Y el tambor de nuestra infancia.

BIBLIOGRAFÍA

- EIELSON, Jorge Eduardo et al. (ed.) (1946): *La poesía contemporánea del Perú*, Lima, Editorial Cultura Antártica.
- EIELSON, Jorge Eduardo (1993): *Poesía escrita*, ed. M. Canfield, Firenze, Le Lettere.
- _____ (1995): *El diálogo infinito. Una conversación con Martha L. Canfield*, México, Universidad Iberoamericana.
- _____ (2004): *Arte poética*, ed. L. Rebaza, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- _____ (2009): *Poeta en Roma*, ed. M. Canfield, Madrid, Visor (en imprenta).
- BENGOECHEA, Ismael (1992): "Presencia de San Juan de la Cruz en América", en *San Juan de la Cruz*, n. 10 (1992), pp. 167-199.
- CANFIELD, Martha (1992): "Il viaggio nel corpo come simbolo della trascendenza. La poesia archetipale di J.E. Eielson", en *Klaros*, 5, 2 (1992), pp. 234-261.
- _____ (2002a): "Una biografía artística y literaria", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. M. Canfield, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 17-30.
- _____ (2002b): "Largo viaje del cuerpo hacia la luz", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. M. Canfield, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 99-126.
- _____ (2009a): "La revelación romana entre Lima y Milán", en Jorge Eduardo Eielson, *Poeta en Roma*, ed. M. Canfield, Madrid, Visor, 2009, pp. 7-11 (en imprenta).

- _____ (2009b): "Roma vista evocada y cantada: diálogo con el autor", en Jorge Eduardo Eielson, *Poeta en Roma*, ed. M. Canfield, Madrid, Visor, 2009, pp. 237-255.
- DE LA CRUZ, Juan (1991): *Obra completa*, ed. L. López-Baralt, vol. I, Madrid, Alianza.
- FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús (1975): *Los campos semánticos de luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Universidad Complutense, Facultad de Filosofía y Letras.
- GLADIEU, Marie-Madeleine (1992): "Images sacrées, images profanes. *Noche oscura del cuerpo* de J.E. Eielson", en *Hispanística*, XX, 9, pp. 397-404.
- GREEN, Deirdre (1986): "St. John of the Cross and Mystical 'Unknowing'", en *Religious Studies*, Vol. 22, No. 1 (Mar., 1986), pp. 29-40.
- HAYDON, A. Eustace (1922): "The Significance of the Mystic's Experience", en *The Journal of Religion*, Vol. 2, No. 2 (Mar., 1922), pp. 179-189.
- LÓPEZ MAGUIÑA, Santiago (2000): "El cuerpo en escena. Una nota sobre *Noche oscura del cuerpo*", en *More Ferarum*, 5/6, 2000, pp. 99-105.
- MANCHO DUQUE, María Jesús (1993): *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MARCOLIN, Silvia (2002): "La poética del cuerpo", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. M. Canfield, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 63-82.
- NELSON, Jr., Lowry (1956): "The Rhetoric of Ineffability. Toward a Definition of Mystical Poetry", en *Comparative Literature*, Vol. 8, No. 4 (Autumn, 1956), pp. 323-336.
- OVIEDO, José Miguel (2006): "Arte, palabra y gesto de Eielson", en *Letras libres*, n. 54, 2006, pp. 46-51.
- REISZ, Susana (2002): "Eielson visionario", en *Nu/do. Homenaje a J.E.Eielson*, Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad del Perú, pp. 415-419.
- ROWE, William (2002): "Palabra, imagen, espacio", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. M. Canfield, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 83-96.

- SANDERLIN, David (1989): "Faith and Ethical Reasoning in the Mystical Theology of St. John of the Cross: A Reasonable Christian Mysticism", en *Religious Studies*, Vol. 25, No. 3 (Sep., 1989), pp. 317-333.
- SANDOVAL, Renato (2002): "El cuerpo y la noche oscura", en *Jorge Eduardo Eielson. Nudos y asedios críticos*, ed. M. Canfield, Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 127-140.
- SANTOS-RIVERO, Virginia (2002): "Claves plásticas y expresivas de la *Noche Oscura*", en *Epos. Revista de filología*, n. 18, 2002, pp. 479-493.
- USANDIZAGA, Helena (2002): "Entre los astros y la ceniza: la poesía de Jorge Eduardo Eielson", en *Nu/do, homenaje a J.E. Eielson*, ed. J. Padilla, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp. 456-466.
- VALDERRAMA CRUZ, Salomón (2006): "Jorge Eduardo Eielson. Lo trópico como paisaje, apareado, de heces sombrías y santas", en *Ómnibus*, 9, II, Mayo 2006.

**LOS POETAS ÁULICOS Y EL MATRIMONIO DE D. MARÍA Y
ALEJANDRO FARNESE (1565):
LAS RELACIONES ENTRE PORTUGAL Y ESPAÑA EN EL PERÍODO DE
LA REGENCIA**

Catarina Barceló Fouto
University of Oxford

Palabras clave: Matrimonio de Maria y Alejandro Farnese, Epitalamio, Diogo de Teive, Agentes culturales, Julián de Alba.

En el marco de las dinámicas y complejas relaciones políticas y culturales entre Portugal y España en la segunda mitad del siglo dieciséis, la política matrimonial de las dos coronas ibéricas destaca por su relevancia. La unión de miembros de las casas reales de Portugal y España tuvo un profundo impacto en la realidad cultural de los países, específicamente en el caso portugués. La venida de las princesas españolas y de sus séquitos tuvo amplias repercusiones en distintos niveles de la vida cultural portuguesa, y aumentó el alcance de la acción de otros agentes culturales españoles en tierras portuguesas. En este sentido, la celebración literaria de las bodas reales entre miembros de las coronas ibéricas es un testigo extremadamente importante de la posición oficial de la Corona portuguesa ante España, y por otra parte es un reflejo de la relación de sus autores con el poder político.

De esta forma, partiendo del análisis de los epitalamios compuestos por ocasión de una boda entre miembros de las dos monarquías ibéricas se estudiará la relación de los poetas áulicos portugueses con el poder político, sobre todo sus posiciones respecto a España. ¿En qué medida la posición oficial de la Corona portuguesa se expresa o no en los textos? ¿Qué estrategias textuales utilizan los autores? ¿Qué diálogo existe entre los distintos textos? Y, específicamente, ¿cuál es la dinámica de la relación de los poetas portugueses con el poder político y con algunos españoles con importantes cargos en la corte portuguesa (como D. Julián de Alba)? De hecho, las reacciones de los poetas portugueses ante la boda permiten valorar la relación entre las dos monarquías ibéricas, y simultáneamente aclarar los contactos intelectuales de los letrados portugueses del siglo dieciséis con españoles viviendo en Portugal.

En 1565 se casó en Lisboa María de Portugal¹, hija del infante Eduardo, IV duque de Guimarães y de su esposa, Isabel de Braganza, siendo la princesa nieta de Manuel I, y sobrina de Juan III². La princesa portuguesa contrajo matrimonio con Alejandro Farnesio³, hijo de Octavio Farnesio, Duque de Parma, y Doña Margarita de Austria, hija extramatrimonial de Carlos V y media-hermana de Felipe II. Por lo tanto, Alejandro Farnesio, el futuro duque de Parma y Plasencia, era sobrino del rey español, y creció en España con el príncipe Carlos, hijo de Felipe II y su tío Don Juan de Austria. Cuando su madre, Margarita de Austria, fue nombrada gobernadora de los Países Bajos, Alejandro la acompañó y años después se casó con la princesa portuguesa en Bruselas.

La corona portuguesa hizo un gran esfuerzo político y diplomático respecto a la boda, dado su interés en realizar una importante alianza matrimonial⁴. Por su parte, se consideraba el matrimonio de Alejandro Farnesio una importante cuestión de Estado, tanto para los Duques de Parma y Plasencia como para Felipe II, que controlaba políticamente el territorio italiano, y que acabó imponiendo la boda con la princesa portuguesa. Para Felipe II se trataba de evitar una alianza entre los Duques de Parma y otras importantes y poderosas familias italianas⁵.

Así, el 22 de mayo de 1565, se casaron por procuración en Lisboa María y Alejandro, una boda de grande esplendor y celebraciones a lo largo de varios días⁶. María partió para Bruselas⁷, donde la esperaban Alejandro Farnesio y Margarita de Austria, y donde se celebró una nueva boda esplendorosa en noviembre.

El matrimonio de María y Alejandro Farnesio lo celebraron los poetas portugueses en medio de los festejos. En el marco de la literatura áulica, la poesía de ocasión destaca por su relevancia a la hora de festejar hechos de importancia capital en la vida política y cultural de las monarquías europeas del Renacimiento. Y específicamente en el caso de la boda de María y Alejandro, tres poetas portugueses escribieron poemas conmemorando este importante hecho político. Son ellos António

¹ Sobre la figura de María de Portugal, Princesa de Parma, véase: Carvalho (1998: passim).

² La biografía más actualizada del rey portugués fue publicada por Buescu (2008).

³ Sobre Alejandro Farnesio véase: van der Essen (1933), Bertini (1997).

⁴ Carvalho (1998: pp. 15-44) presenta una serie de documentos sobre las negociaciones matrimoniales de María y Alejandro, incluyendo la confirmación de los contratos de matrimonio.

⁵ Martínez Pereira (1999: pp. 90-91).

⁶ Véanse los documentos editados por Carvalho (1998: pp. 48-56).

⁷ Para un relato de la partida de Lisboa de la princesa portuguesa y su llegada en Bruselas, véase Machado (1737: II, cap. XIV, s. n.).

Ferreira⁸, Pêro de Andrade Caminha⁹ y Diogo de Teive¹⁰. Ferreira y Caminha escribieron sus epitalamios en portugués, mientras que Teive escribió en latín.

Sin embargo, como refiere Martínez Pereira, “Ni una palabra, en España; era la boda de dos extranjeros, en [Bruselas,] una ciudad del centro de Europa lo suficientemente alejada de la corte como para interesar al público español.”¹¹.

Los poetas portugueses escribieron sus epitalamios en portugués y en latín. Hay que destacar en primer lugar, la selección de los modelos literarios de estos poemas y de la lengua de expresión poética de estos textos.

Antes de la composición de los epitalamios del 1565, la tradición del epitalamio en Portugal era una realidad, aunque relativamente novedosa¹². En 1545, el poeta Sá de Miranda escribió en castellano su “Epitalamio Pastoril”, de matiz bucólico, dedicado al matrimonio de Doña Camila de Sá, hija de Antonio de Sá de Meneses. Sá de Miranda y Sá de Meseses son dos de los más grandes nombres de la cultura renacentista portuguesa, y específicamente Sá de Miranda es el responsable por la introducción de una nueva estética italiana en Portugal.

En 1552, se casó el príncipe heredero Juan de Portugal, con Juana, la hija de Carlos V, y también los poetas portugueses celebraron la boda con sus poemas. António Ferreira compuso el poema “Archigamia”, una égloga epitalamica en portugués, claramente tributaria de la tradición bucólica del epitalamio de Sá de Miranda. Sin embargo, Diogo de Teive redactó un epitalamio en latín, según el modelo clásico.

De esta forma, los textos redactados para la ocasión de la boda de María y Alejandro destacan por su singularidad¹³. En realidad, no siguen la tradición de la égloga epitalamica de matiz bucólico y peninsular, sino adoptan modelos italianos y clásicos. Específicamente, los epitalamios de António Ferreira y de Pêro de Andrade Caminha siguen el modelo de las *Stanze* de Angelo Poliziano, poema incompleto para la “Giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici”. El poema de Diogo de Teive es más complejo y actualiza el modelo cristiano medieval de Paulino de Nola al ambiente de la Contra-Reforma post-tridentina en Portugal.

⁸ Utilizaremos la edición de T. F. Earle de los *Poemas Lusitanos*: Ferreira (2001: pp. 227-37).

⁹ La obra de Andrade Caminha fue editada por Vanda Anastácio: Caminha (1998: 805-28).

¹⁰ El epitalamio de Diogo de Teive no fue editado; puede leerse en *Epodon siue Iambicorum libri tres* (1565: ff. 41r – 49v).

¹¹ Martínez Pereira (1999: p. 93)

¹² Para el análisis de la celebración literaria del matrimonio de María y Alejandro Farnese, véase: Anastácio (2003); Fardilha (1999: pp. 29 – 48).

¹³ Anastácio (1998: I, pp. 158-69).

Respeto a la lengua de expresión poética, Teive compuso su poema en latín. De hecho, este humanista portugués escribió todas sus obras en latín: desde la narrativa historiográfica del cerco de Diu en India, hasta la tragedia sobre la prematura muerte del Príncipe Juan, y la poesía de ocasión de la fase final de su vida, Teive sólo escribió en latín¹⁴.

Por su parte, Ferreira y Andrade Caminha escribieron sus epitalamios en portugués. Ferreira escribió todas sus obras en portugués, y condena a su amigo Andrade Caminha por escribir en otras lenguas (esto es, en castellano). Andrade Caminha reservó el castellano para su abundante poesía de influencia peninsular¹⁵. En 1554, Ferreira redactó una epístola a Andrade Caminha, la carta 3 del libro primero¹⁶, en la cual refiere el ejemplo de los poetas de antaño, que escribían en sus lenguas: “Do que se antigamente mais prezaram/ todos os que escreveram, foi honrar/ a própria língua, e nisso trabalharam” (vv.13-5)

Y continúa la crítica a Andrade Caminha por olvidar su lengua y su patria: “Mostraste-te tégora tão esquecido,/ meu Andrade, da terra em que nasceste,/ como se nela não foras nascido.// Esses teus doces versos com que ergueste/ teu claro nome tanto, e que inda erguer/ mais se verá, a estranha gente os deste.” Pero la crítica de Ferreira a su amigo se torna más específica, aunque el autor jamás se refiere claramente al castellano en su epístola. Dice Ferreira: “Porque o com que podias nobrecer/ tua terra, e tua língua lho roubaste,/ por ires *outra língua* enriquecer?// Cuida melhor que quanto mais honraste,/e em mais tiveste *essa língua estrangeira*,/ tanto a esta ingrato te mostraste” (vv. 106-11). La epístola de Ferreira termina con el elogio de la lengua portuguesa y una recriminación a los poetas de su época: “Floreça, fale, cante, ouça-se, e viva/ a portuguesa língua, e já, onde for,/ senhora vá de si soberba, e altiva.// Se téqui esteve baixa, e sem louvor,/ culpa é dos que a mal exercitaram:/ esquecimento nosso, e desamor” (vv. 124-9).

Pero la verdad es que la práctica poética de Andrade Caminha es un reflejo evidente del bilingüismo en la corte portuguesa y en los círculos culturales en el Renacimiento portugués. En realidad, la presencia del castellano en este contexto es un fenómeno de importancia estructural, que merecería un estudio más detallado. Así, el

¹⁴ Para una lista de obras de Teive y referencias bibliográficas sobre las mismas, consúltese: Díaz y Díaz (1993: pp. 240-41) (cf. "Didacus de Teive").

¹⁵ Sobre la producción literaria de Andrade Caminha en castellano, véase Anastácio (2002: pp. 153-64).

¹⁶ Ferreira (2001: pp. 259-63).

Cancioneiro Geral de 1516 es reflejo de esta interacción dinámica entre los dos reinos peninsulares: la edición sigue el modelo del Cancionero General de Hernando del Castillo, del 1511, y cerca de un 15% de las composiciones poéticas del *Cancioneiro Geral* son en castellano¹⁷. Por otro lado, en el siglo XVI destacan por su importancia nombres como Gil Vicente, Sá de Miranda y Camões que escribieron también en castellano. De esta forma, la realidad del bilingüismo en la cultura erudita portuguesa del Renacimiento es indiscutible, e incluso la afirmación del portugués en el movimiento de valoración de las lenguas vernáculas se hace por un lado frente al latín y por otro frente al castellano. Hay varios indicios de algo a que Maria Leonor Carvalhão Buescu identificó como una polémica latente a lo largo de los siglos dieciséis y diecisiete entre los apologistas de la lengua nacional y los que reconocían el castellano como lengua de superior circulación, expresividad y riqueza. De hecho, la posición de António Ferreira es semejante, por ejemplo, a la de Jorge Ferreira de Vasconcelos quien en el Prólogo de la *Comedia Eufrosina* y en las escena 9 del acto II de la *Comedia Aulegrafia* expresa el valor del portugués frente al castellano.

Por otro lado, en la obra de António Ferreira la defensa de la lengua portuguesa es expresión de una actitud política de nacionalismo. Nos dice el poeta en la misma epístola a Andrade Caminha: “e a boa tenção, e obra à pátria sirva./ Demos a quem nos deu, e devemos mais” (vv. 122-3). El portugués y su utilización por la élite cultural serían para Ferreira una forma de cohesión nacional frente al poderío de España. En este sentido, el epitalamio que el poeta compuso por ocasión del matrimonio de María y Alejandro Farnesio ofrece un importante testigo sobre la posición política de Ferreira – en su poema, el autor comenta un evento político desde una perspectiva poética.

En primer lugar, es importante decir que el epitalamio de Ferreira fue el primero de los tres poemas, y eso lo sabemos por la comparación con los textos de Teive y Andrade Caminha. Por un lado, en el epitalamio latino de Diogo de Teive hay una alusión al coro final de Nereidas y Tritones del poema de Ferreira. Por otra parte, el epitalamio de Andrade Caminha es una “amplificatio” del poema de Ferreira y eso porque hay coincidencias estructurales: la narrativa mitológica es idéntica e incluso la sección final de epitalamio, el coro, es idéntica, aunque en Ferreira el coro es de Nereidas y Tritones, y en el poema de Andrade Caminha son las Gracias y los Amores

¹⁷ Para un estudio de la presencia del bilingüismo en la cultura portuguesa, véanse, entre otros: Vasconcelos (1922: pp. 373-418); Glaser (1957); Beau (1959); Teyssier (1959: pp. 293-301); Vázquez Cuesta (1981) y (1988); Buescu (2000: pp. 49-66).

los protagonistas, según el modelo del Carmen 64 de Catulo utilizado por Sá de Miranda en su “Epitalamio Pastoril”.

En su epitalamio dedicado a los Príncipes de Parma, Ferreira es fiel a su posición anti-española. Desde luego, a lo largo de su epitalamio de casi cuatrocientos versos, no refiere jamás el nombre de Felipe II, y tan sólo menciona el nombre de España una vez para justificar la igualdad del estatuto de María y Alejandro (vv. 129-36). La octava final de su epitalamio también presenta un importante mensaje político. Dice el poeta: “Lá te levam, senhora, forças grandes./Não valem contra Amor nenhuns reparos,/ mas mores foram as forças que de Frandres/ acenderam em ti fogos tão claros” (vv. 377-80).

La referencia a las “fuerzas más poderosas de la Frandres” que son superiores a Cupido en el texto de Ferreira, es un claro mensaje del poeta. De hecho, el autor insinúa la existencia de otros intereses determinantes a la hora de celebrar la boda de los dos príncipes: es cierto, había cuestiones y preocupaciones políticas en juego, pero Ferreira es el único de los tres poetas en expresarlas claramente en un relevante paso del texto.

Pero no todos los epitalamios expresan un claro sentimiento anti-España; por ejemplo, hay una cierta ambigüedad en el epitalamio de Andrade Caminha. A la hora de alabar Isabel de Braganza, madre de María, el autor se refiere a la Batalla de Aljubarrota, en la que Nuno de Álvares Pereira se destacó, provocando muchas muertes entre el ejército castellano. Dice el poeta “o grão Nuno, de que escrito/ mil maravilhas há, por cuja lança/ invencível, ind’é por próprio dano/ seu nome em ódio ò sangue Castelhana” (vv. 137ss.). En el epitalamio, la referencia a la Batalla de Aljubarrota, importante hecho de la historia de la independencia portuguesa frente a la amenaza española, incluye una mención del odio de los Castellanos hacía a los antepasados de María. Y además, ello acompaña la omisión del pasado de Alejandro Farnesio en España. Se describe Alejandro como descendiente de Margarita y Carlos V, pero jamás se refiere el nombre de Felipe II.

Andrade Caminha incluye en su poema una octava en la que expresa el alcance político del enlace matrimonial y también las consecuencias del mismo para los reinos europeos. Me gustaría llamaros a la atención para el orden de los términos de los versos de Andrade Caminha. Nos dice el poeta: “Festeja o Português, o Castilhana, | o Áustrio, o Alemão, o Italiano” (vv. 407-8).

Por lo tanto, la boda de María y Alejandro servía sobre todo los intereses políticos portugueses y españoles, y en este sentido la inclusión en el último lugar de la

referencia a los intereses italianos es muy importante. De hecho, “Castilhana” y “Italiano” son rimas perfectas y, de este modo, intercambiables en los versos de Andrade Caminha. Por lo tanto, este autor celebra el alcance político de la boda, consciente de que ésta había servido sobre todo los intereses portugueses y españoles.

Farnesio en estos epitalamios se presenta al lector como el descendiente de Carlos V y como el heredero de la gloria y virtud de los Farnesios. El nombre de Felipe II jamás lo refieren Ferreira y Andrade Caminha, que tampoco mencionan en sus poemas los años que Alejandro Farnesio había vivido en la corte española junto al rey y a su hijo.

Así, el poema de Diogo de Teive se presenta como una excepción: el autor revela estar mejor informado sobre la vida del joven Alejandro y no intenta borrar la relación del italiano con España. Teive se refiere a Alejandro en su poema latino como “el ínclito sobrino del Rei Felipe”, destacando el hecho de que el príncipe había vivido varios años en España. De hecho, se lee en el poema que “el ilustre Alejandro, que en las costas de Italia nació, (...) ahora habita las urbes de Iberia”.

Para comprender la singularidad del poema de Teive y la ausencia de referencias al impacto político negativo de la boda de María y Alejandro, hay que hacer un breve recorrido por la vida del humanista, que es testigo de la vivencia de los intelectuales portugueses del siglo dieciséis. Veremos al final que la deuda de Diogo de Teive con algunos de los más destacados agentes culturales españoles en territorio portugués es un factor clave para comprender el carácter distinto de su epitalamio.

De acuerdo con las informaciones que presentó en el tribunal de la Inquisición¹⁸, Teive nació en el norte de Portugal, en Braga, en 1514. La fecha de su muerte, sin embargo, no es cierta, pero es probable que el humanista haya fallecido en 1569¹⁹.

Tal como la mayoría de intelectuales portugueses de aquella época, Teive pasó los años más importantes de su formación humanística en el extranjero²⁰. El rey Juan III había instituido un programa de becas en el Colegio de Saint-Barbe en París, y el joven Teive, con tan sólo doce años, se fue a Francia. Allí, viviría en París, Toulouse, Bordeaux y Montalban, estudiando Leyes, Latín y Griego. Teive estuvo también dos años en España, entre 1532 y 1534, en la ciudad universitaria de Salamanca, estudiando Latín y Griego. Sin embargo, en 1547 el Rey Juan tercero invitó a un grupo de

¹⁸ Los documentos del juicio de Teive ante la Inquisición han sido editados por Brandão (1943).

¹⁹ Ramalho (1979: pp. 137-48).

²⁰ Sobre la trayectoria internacional de Diogo de Teive léanse: Brandão (1948-69); Taylor (2003: pp. 1-3).

humanistas portugueses y extranjeros para asegurar la enseñanza en el Colegio de las Artes de Coimbra²¹, y Teive regresó por fin a su patria.

La publicación en 1547 del *Commentarium de rebus in India apud Dium gestis anno salutis nostrae MDXLVI* (Coimbra, Joannes Barrerius y Joannes Alvarus) es testigo de una atmósfera de abertura cultural y cosmopolitismo en la corte portuguesa, que cambiaría de forma dramática en la segunda mitad del siglo XVI. Acusaciones de Protestantismo y de heterodoxia religiosa fueron la base del proceso de Teive ante la Inquisición, y el humanista fue condenado a un año de prisión. Sin embargo, esta condena por la Inquisición no afectó las relaciones del humanista portugués con la familia real: de hecho, en 1552 Teive regresó al Colegio de las Artes y hizo varias *orationes* publicas por ocasión del matrimonio del heredero de la corona, el Príncipe Juan, y de su muerte. Pero la presión de los grupos conservadores precipitó la entrega del Colegio de las Artes a los Jesuitas, y Teive perdió su puesto de profesor y rector.

Fue gracias a la intervención de la reina española Catalina de Austria²², mujer de Juan III, que Teive obtuvo el puesto de párroco en Santa Cruz da Braciosa, un pequeño y remoto pueblo en Miranda del Duero, cerca de la frontera con España. Así, en 1558, alejado de la corte portuguesa, Teive publicó en Salamanca sus *Opuscula Aliquot*, compilación de discursos oficiales, epístolas, *La Tragedia del Príncipe Juan*, y la *Institutio Sebastiani Primi*, poema cuyo modelo es el texto erasmista de la *Institutio Principis Christiani*. Es un hecho ya comprobado por varios críticos la importancia de las princesas españolas en la difusión del humanismo cristiano erasmiano²³, en particular, el de Catalina de Austria, quien en su biblioteca privada tenía algunas obras de Erasmo²⁴ y quien ofreció los *Colloquia* de Erasmo al maestro Rodrigues Sanches para la enseñanza de los mozos de la Capilla de la Reina²⁵.

Entre los agentes culturales españoles en Portugal en el Renacimiento, encontramos por cierto a las reinas, pero también a los prelados que las acompañaban en sus séquitos: algunos incluso alcanzaron posiciones de importancia en la jerarquía religiosa portuguesa y también en corte, sirviendo de predicadores, capellanes y confesores de los miembros de la familia real, lo cual representó una

²¹ Sobre la política cultural de este rey portugués, consúltese: Dias (1969).

²² La biografía más reciente de la reina española fue editada por Buescu (2007).

²³ Asensio (1969: p. LXXVII). Sobre la presencia del erasmismo en Portugal, véase: Martins (1973: p. 36ss); Sá (1977: pp. 7-11); Dias (1960: I) y (1975). Específicamente sobre la censura de las obras de Erasmo en los índices inquisitoriales del siglo dieciséis, véase: Matos (2001).

²⁴ Sá (1983: pp. 11-2).

²⁵ Viterbo (1901: pp. 33-4).

influencia más intensa de la cultura española en la élite cultural. Este es el caso de Don Julián de Alba, religioso que acompañó a Catalina de Austria a Portugal en 1525 y que fue determinante en la vida de Diogo de Teive.

El trayecto personal de Don Julián de Alba²⁶ es interesante por su ejemplaridad, pero hoy me gustaría destacar que fue en Miranda del Duero que Teive conoció al español, que había sido nombrado obispo de Miranda por Catalina de Austria en 1560. Y fue gracias a Don Julián de Alba que Teive regresó a Lisboa a la corte en 1563, el año en el que el obispo español regresó también a Lisboa. Don Julián sería nombrado miembro del consejo de Estado por Catalina de Austria y sería electo también confesor del heredero Sebastián. Tras publicar obras menos importantes dedicadas a las familias de Braganza y Aveiro, Teive publicó su última obra en 1565, los *Epodon siue Iambicorum libri*²⁷ en los que dedica su primer libro a Don Julián de Alba y reconoce su gratitud hacia el español en términos en los que la figura del obispo presenta rasgos de figura dinamizadora de cultura. Dice Diogo de Teive a Don Julián:

“Pues decidí dedicarte esta obra, no sólo porque toda la familia Teive te debe muchísimo, y yo por mi parte te debo todo y lo admito, sino porque eres el influyente capellán del Rey y casi nunca te apartas de su presencia, y él te escucha de su voluntad y a tus sabios consejos. Y añadiré todavía que tu te interesas mucho por las letras y los hombres de letras, y a ellos les ofreces beneficios y en tu casa mantienes a hombres eminentes en todo el género de conocimiento, de cuya presencia y intimidad disfrutas.”²⁸

De esta forma, el autor portugués reconoce el papel determinante de Don Julián en su vida, y a la vez atesta la existencia de un círculo cultural en torno a la figura del obispo español.

Así, para terminar, partiendo del análisis de los epitalamios, es posible concluir que la relación de los poetas áulicos con el poder político es dinámica: Ferreira,

²⁶ Sobre la trayectoria de este prelado español, léase la completa contribución de Terra (1975).

²⁷ Específicamente sobre esta obra, véase: Taylor (2003: pp. 1-9).

²⁸ Prologo del libro I de los *Epodon libri* (1565) dedicado a Don Julián de Alba; presentamos la cita completa en latín: “Nunc autem hoc opus tibi dedicandum existimaui, tum quod tibi nostra Teuiorum familia plurimum, ego mea omnia debeo, et accepta refero, tum etiam quia rerum sacrarum apud regem nostrum praefectu es amplissimus et ab illius latere viz unquam recedis, teque ille perlibenter, audit et tuis sapientissimis monitis auscultat. Addam etiam te litterarum et literatorum hominum valde studiosum esse, eosque summis beneficijs exornare, domique tuae in omni genere doctrinae claros ac praestantes viros alere, quorum conuictu ac familiaritate vehementer delectaris. Qua propter haec tibi dedicanda censui, ut singularem animi mei propensionem erga te testificarer, et ut regem a quo, ut paulo ante dicebam, non recedis cum licuerit opportune admoneas, ut in haec nostra si tibi digna videantur, animum intendat, ut divinarum et humanarum rerum scientiam consequi possit, qua et felicissimis auspicijs regnum administret, summisque tandem bonis perfruatur, et nos illo quam diutissime feliciter perfruamur. Vale Antistitum ornamentum, decus et praesidium meum.”

Andrade Caminha y Teive expresan distintas posiciones respecto a un evento político de gran importancia. En el caso de Ferreira, el autor comenta negativamente sobre los motivos políticos de la boda, mientras que se nota cierta ambigüedad en el poema de Andrade Caminha. Finalmente, la actitud de Diogo de Teive es más cercana a la posición oficial de la Corona portuguesa. La proximidad de estos tres poetas portugueses con el poder político es una evidencia, y los autores expresan su opinión, comentando sobre la realidad política de su tiempo. Dinámica es también la relación de los poetas con los agentes culturales españoles en la corte portuguesa: el caso de Diogo de Teive nos lo demuestra. Sus contactos intelectuales con la ciudad universitaria de Salamanca, la publicación de sus *Opuscula* en aquella ciudad, el apoyo constante de la Reina española Catalina de Austria y su amistad con Julián de Alba son hechos paradigmáticos de una relevante figura política y un importante agente cultural español en Portugal en la segunda mitad del siglo dieciséis.

BIBLIOGRAFÍA

- ANASTÁCIO, V. (1998): *Uma introdução à poesia de Pêro de Andrade Caminha*, Lisboa, JNIT - Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____ (2002): “Réflexions autour des poésies en langue castillane de Pero d'Andrade Caminha”, en *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, Lisboa - Paris, Centro Cultural Calouste Gulbekian, pp. 153-64.
- _____ (2003): “Poetas e Príncipes: algumas considerações acerca de dois epitalâmios dedicados ao casamento de D. Maria de Bragança com Alexandre Farnese”, en *Discursos de Legitimação* (cd-rom), Lisboa, Universidade Aberta.
- ASENSIO, E. (1969): *Tratado o Sermão del Niño Jesus y en Loor del Estado de Niñez*, Madrid, Editorial Castalia.
- BEAU, A. (1959): “A valorização do idioma nacional no pensamento do humanismo português”, en *Estudos*, I, Coimbra, pp. 349-70.
- BERTINI, G. (1997): *Le nozze di Alessandro Farnese. Feste alle coni di Lisbona e Bruxelles*, Milano.
- BRANDÃO, M. (1943): *O processo na Inquisição de Mestre Diogo de Teive*, Coimbra, Universidade de Coimbra.

- _____ (1948-69): *A Inquisição e os Professores do Colégio das Artes*, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- BUESCU, A. (2000): “Y la Hespañola es facil para todos. O bilinguismo, fenómeno estrutural (séculos XVI - XVIII)”, en *Memória e Poder. Ensaio de História Cultural (séculos XV - XVIII)*, Lisboa, Cosmos, pp. 49 - 66.
- (2007): *D. Catarina de Áustria*, Lisboa, Esfera dos Livros.
- (2008): *D. João III*, Lisboa, Temas e Debates.
- CARVALHO, J. (1998): *D. Maria de Portugal: 1538 - 1577: Princesa de Parma: monumenta sparsa*, Porto, Centro Universitário de História da Espiritualidade.
- DIAS, J. S. da Silva (1960): *Correntes de Sentimento Religioso*, I, Coimbra, Universidade de Coimbra.
- _____ (1969): *A política cultural no tempo de D. João III*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social.
- _____ (1975): *O erasmismo e a Inquisição em Portugal. O processo de Frei Valentim da Cruz*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias.
- DÍAZ Y DÍAZ, M. (1993): *HISLAMPA: Hispanorum index scriptorum Latinorum Medii Posteriorisque Aevii; autores latinos peninsulares peninsulares da época dos Descobrimentos (1350 – 1560)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- FARDILHA, L. (1999): “A celebração poética em Portugal do casamento de D. Maria e Alexandre”, en *D. Maria de Portugal princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, (ed.) José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Universitário de História da Espiritualidade, pp. 29 - 48.
- FERREIRA, A. (2001): *Poemas Lusitanos*, (ed.) Thomas F. Earle, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- FOUTO, C. (2008): “Mitologia Clássica no casamento de D. Maria e Alexandre Farnese: Amor e Política nos epitalâmios de Andrade Caminha, Ferreira e Teive”, en *Actas do Congresso Mitos, Arte e Literatura: Mitos Clássicos no Renascimento Português*, Lisboa, Centro de Estudos Clássicos - Universidade de Lisboa, pp. 161-74.
- GLASER, E. (1957) “Introducción”, en *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias en el siglo de Oro*, Madrid.
- MACHADO, D. (1737): *Memórias para a História de Portugal que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião*, II.

- MARTÍNEZ PEREIRA, A. (1999): “Alejandro Farnese en las relaciones de sucesos españoles”, en *D. Maria de Portugal princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, (ed.) José Adriano de Freitas Carvalho, Porto, Centro Universitário de História da Espiritualidade, pp. 85 - 108.
- MARTINS, J. de Pina (1973): “O Erasmismo em Espanha e os seus reflexos na cultura portuguesa”, en *Humanismo e Erasmismo na Cultura Portuguesa do século XVI*, Paris.
- MATOS, M. Cadafaz de (2001): “Erasmus e os índices inquisitoriais do século XVI”, en *Estudos em homenagem a João Francisco Marques, I*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 129 – 46.
- RAMALHO, A. C. (1979): “Sobre os últimos anos de Diogo de Teive”, en *Biblos LV*, Lisboa, Verbo, pp. 137 – 48.
- SÁ, A. Moreira de (1977): *De Re Erasmiana. Aspectos do Erasmismo na Cultura Portuguesa do século XVI*, Braga, Publicações da Faculdade de Filosofia.
- _____ (1983): “Estudo Introdutório” en *Índices dos Livros Proibidos em Portugal no século XVI*, Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica.
- TAYLOR, B. (2003): “Recent Acquisitions: a Rare Work by Jacobus Tevius” en *eBLJ 5* (2003), article 5, pp. 1 – 9.
- TEIVE, D. (1565): *Epodon siue Iambicorum libri tres*, Lisboa, Franciscus Correa.
- VAN DER ESSEN, L. (1933): *Alexandre Farnese, Prince de Parme, Gouverneur-. Général des Pays-Bas (1545-1592)*, Bruxelles.
- TERRA, J. da Silva (1975): “Espagnols au Portugal au temps de la Reine D. Catarina. D. Julião de Alva (c. 1500 - 1570)”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, IX, Paris, pp. 417 - 506.
- TEYSSIER, P. (1959): “Le bilinguisme” en *La langue de Gil Vicente*, II, Paris, pp. 293 – 301.
- VASCONCELOS, C. (1922) “O Poliglota” en *Notas Vicentinas IV: Cultura intelectual e nobreza literária*, Coimbra, pp. 373 - 418.
- VASCONCELOS, C. (1994): *A Infanta D. Maria de Portugal e as suas damas (1521 - 1577)*, 2 ed., Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- VÁSQUEZ CUESTA, P. (1981): “O bilinguismo castelhano-português na época de Camões”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, XVI, Paris, pp. 807 - 28.

- _____ (1988): *A Língua e a cultura no tempo dos Filipes*, Lisboa.
- VITERBO, F. Sousa (1901): *A livraria real especialmente no reinado de D. Manuel – Memória apresentada à Real Academia das Sciencias de Lisboa*, Lisboa, Typographia da Academia.

LA ANTOLOGÍA *McONDO* Y EL MANIFIESTO DEL *CRACK*: TENDENCIAS DISIDENTES CON EL REALISMO MÁGICO

Siridia Fuertes Trigal
Universidad de León

Palabras clave: Posboom, Boom, Globalización, Ruptura, Narrativa Hispanoamericana.

Es necesario asumir como un proceso y una evolución natural el hecho de que en la historia de la literatura se produzcan incesantemente disidencias de grupos nacientes con quienes pudieran considerarse sus propios padres literarios. En esta coyuntura se enmarcan los cambios que se iniciaron a partir de la publicación en 1996 tanto de la antología de cuentos *McOndo*, prologada y dirigida por Alberto Fuguet y Sergio Gómez en Chile, como por la presentación del Manifiesto *Crack* en México. Ambas propuestas se presentaron como una fisura entre los escritores consagrados y los nuevos escritores que explícitamente proclamaron la muerte del paradigma macondiano.

A lo largo de la historia, tal y como señala José Manuel Camacho Delgado¹, “El realismo mágico ocupó un lugar intermedio entre la literatura realista, siempre fiel a lo verídico, y la literatura fantástica, apelando constantemente a lo sobrenatural” (Camacho, 2006: 18). El escritor *mágico-realista* busca ante todo provocar extrañeza en el lector planteando la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural, siempre en un mundo semejante al nuestro.

La estrategia fundamental de este tipo de narraciones es la de desnaturalizar lo real y naturalizar lo insólito, o lo que es lo mismo, integrar lo extraordinario en una única representación del mundo, de tal manera que los hechos son presentados ante el lector como si fueran algo ordinario, y éste, contagiado por el tono familiar y la falta de asombro no sólo del narrador sino también de los personajes, acaba aceptando lo narrado como algo natural.

Otras interpretaciones, como la que realiza Teodosio Fernández² defienden que el realismo mágico ha de relacionarse con los límites del racionalismo o del irracionalismo tal como se han profesado en la cultura occidental, con el

¹ Que aborda las claves del realismo mágico en el libro *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico* (2006).

² En su artículo “Lo real maravilloso de América y la literatura Fantástica”, incluido en *Teorías de lo fantástico* de David Roas, Arco Libros, 2001.

cuestionamiento de esa manera de ver el mundo, con la fascinación y el temor que ejerce lo desconocido, lo que amenaza con desestabilizar un equilibrio siempre precario. Desde su punto de vista, cuando Carpentier pretendió dar testimonio de una realidad distinta, tan ajena al racionalismo europeo como el irracionalismo también europeo de los surrealistas, “entendió que esa realidad tenía que ver con una dimensión oculta y permanente del hombre, en definitiva, con la percepción remota de otras posibilidades” (Fernández, 2001: 297).

Frente a estas divagaciones genéricas, el autodenominado Crack, cuya propuesta original data de 1996, cuando los mexicanos Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou y Ricardo Chávez Castañeda inventaron dicha onomatopeya para englobar los rasgos comunes que compartían sus novelas: una temática apocalíptica, el adiós definitivo al realismo mágico y la vuelta a lo que ellos consideraban los cánones estéticos del Boom. Dicho grupo apuesta por una renovación de la narrativa de su país que rompa con el llamado *Posboom*, y cuyos integrantes han difundido tanto las características de su proyecto como las afinidades literarias que unen a los componentes, e incluso, el propio nombre del grupo, muestran su postura crítica con el denominado, a su juicio, erróneamente, realismo mágico, no sólo en el manifiesto³ que redactaron como carta de presentación ante la opinión pública en 1996 y en el que reflexionan sobre su manera de entender la literatura mexicana que se había publicado en las últimas décadas, sino en numerosas declaraciones y entrevistas realizadas posteriormente.

El objetivo primordial del manifiesto es el de establecer los rasgos teóricos que, desde el punto de vista del *Crack*, deben caracterizar a la nueva novela hispanoamericana, y concretamente a la mexicana, tras al menos una década dominada por una literatura vacía⁴. Pretenden de esa manera, regresar a la novela totalizadora y profunda de obras clásicas como *El Quijote*, *El Decamerón* o *Romeo y Julieta*, y, a su vez, reivindicar a sus abuelos literarios que elevaron el nombre de la literatura mexicana en generaciones anteriores —Sergio Pitlor, José Revueltas, Carlos Fuentes o Fernando del Paso—, y, también, de la literatura Hispanoamericana del resto del continente:

Gabriel García Márquez, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti o Mario Vargas Llosa.

³ El “Manifiesto Crack” fue publicado completo en el número 70 de la revista *Lateral*, en septiembre del 2000, dividido en cinco apartados, y que hoy se encuentra publicado en *Crack. Instrucciones de uso*, Editorial Mondadori, 2004.

⁴ La literatura basura o la literatura “embauca-ingenios”, como señala en reiteradas ocasiones Padilla en diversas entrevistas.

Uno de los clichés⁵ que arrastraba la literatura hispanoamericana en los últimos años era la inmediata asociación que se realizaba con el realismo mágico, como si fuera la única característica que pudiese definir las tendencias cultivadas en el extenso continente. También se había considerado ese tipo de narración como el secreto con el que el *Boom* había obtenido su éxito planetario, a pesar de que tan sólo uno de ellos, Gabriel García Márquez, hiciera uso del citado género, mientras que Fuentes y Cortázar publicaron textos fantásticos, y Vargas Llosa por su parte no abandonó el realismo. Igualmente se decía que el *Boom* había ensombrecido a las generaciones posteriores, y por lo tanto éstas estaban condenadas al fracaso editorial, por lo que los escritores más jóvenes debían enfrentarse a sus antecesores literarios para poder triunfar. Lejos de estas tesis, la realidad era muy diferente, ninguna generación quedó opacada a la sombra del *Boom*, sino que escritores que imitaron la fórmula del realismo mágico, como es el caso de la chilena Isabel Allende⁶ o de la mexicana Laura Esquivel⁷, olvidaron en cierto modo a escritores como Elizondo, Saer, Pitol o Scorza. Por su parte, las generaciones más recientes, entre las que se encuentra el *Crack*, no sólo no se enfrentaron a los padres literarios, sino que los tomaron como ejemplo y, por lo tanto, se niega así una ruptura total con la tradición hispanoamericana y se desacredita de esta manera la implícita acusación de desarraigo respecto a las raíces locales. Aunque esto no resta para que, por el contrario, se haya denostado duramente a quienes practican por comodidad el realismo mágico, por considerarse un tipo de literatura 'light' y que los críticos⁸ han definido como el *Posboom* de la narrativa hispanoamericana.

En la misma dirección apunta Ignacio Padilla, uno de los miembros más destacados del *Crack* cuando dice:

Creo que a nadie sorprende hoy que se hable del realismo mágico y del post-*Boom* como de una especie de circense medioevo de nuestra prosa. En todas las lenguas y en todas las latitudes, donde también pulularon novelas de aquel jaez, se cuestiona ahora seriamente el valor de un fenómeno literario que desecó durante décadas no sólo las letras hispanoamericanas, sino una porción considerable de la novelística mundial. Hoy resulta familiar y hasta decoroso poner en tela de juicio la moda del realismo mágico, presunto género que ha sido ya desnudado, refutado y aun parodiado en libros, entrevistas y conferencias de toda laya (Padilla, 2007: 60-61).

⁵ Información ampliable en el artículo de Jorge Volpi "A la sombra del Boom" (2008: 151).

⁶ Cuya obra más paradigmática en este sentido es *La casa de los espíritus*, publicada en 1982.

⁷ Con su novela *Como agua para chocolate*, publicada en 1988.

⁸ Como Donald L. Shaw o Ricardo Gutiérrez Mouat en "La narrativa latinoamericana del Posboom" en *Revista interamericana de bibliografía* (1988), p. 3-10. Y que la definen como una tendencia de extrema popularidad cultivada en los años 70 y 80, representada por novelas de fácil accesibilidad al lector, débil experimentación técnica, que se ciñe a la repetición de los postulados teóricos del realismo mágico y manifiesta una ausencia parcial o total de cuestionamientos existenciales.

El *Crack* proponía exactamente lo contrario a los postulados del realismo mágico y del denominado “Posboom”, como identifica Tomás Regalado: “la creación de mundos autónomos, la sensibilidad por la referencia cultural, cierto academicismo y el ideal de la novela como forma de explorar el mundo” (2007: 126). El Manifiesto *Crack* se construye a partir de ensayos independientes de los cinco autores en torno a una temática apocalíptica común y a una voluntad de riesgo formal. Aboga por una literatura que traslade mensajes morales a la sociedad, que nos presente una realidad multifacética, que devuelva la dignidad al lector gracias a una “participación activa”, tal y como la había denominado Cortázar, y donde éste desempeñe un papel fundamental, así como la recuperación de un cronotopo cero, que imite una realidad dislocada y alocada presente en el mundo que habitamos mediatizado por la comunicación.

Por su parte, la antología *McOndo* se había propuesto combatir el estereotipo de América Latina como un continente “realista mágico”, un bucólico espacio rural en el que lo exótico es lo cotidiano, con otro estereotipo de América Latina como un continente urbano, de centros comerciales repletos de jóvenes alienados por la cultura popular norteamericana. La antología consta de relatos de diecisiete autores de once países hispanicos, nacidos en una franja cronológica común en torno a la década de los sesenta. Como ya sugiere el título del volumen, el prólogo de Fuguet y Gómez constituía un alegato irónico contra el realismo mágico, respuesta a la necesidad del escritor latinoamericano por narrar las contradicciones culturales, políticas y económicas de su zona geográfica en pleno auge globalizador:

El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (¿exótico?) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, TV-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadoras Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos”. (Fuguet y Gómez, 1996: 15).

McOndo se entiende como una estética literaria que cuenta historias desde Latinoamérica con una perspectiva global. Como dice Alberto Fuguet:

Le pusieron nombre a algo que ya existía, más que adelantarse puesto que hacía 10 años que ese mundo existía en la realidad, sino no hubiera sido capaz de verlo. Quizá se deba reconocer que el nombre no es lo correcto, es uno que se eligió entre tantos para denominar a algo que era cosmopolita, diverso, hiperrealista, actual. Se trata en sus obras de entender la actualidad a través de la literatura, y eso es lo que quisieron hacer con McOndo, hacerse cargo de un mundo que estaba ahí, lo que no quiere decir que fuera malo o bueno.

No criticaba tanto el realismo mágico de García Márquez, si no más bien la pléyade de imitadores surgidos bajo su sombra, y tampoco era un ataque contra el aspecto literario, sino que lo que les desagradaba era el afán por vender la idea folklórica de América Latina, es una manera de jugar con los estereotipos que existen de ellos y no quebrarlos.

La literatura tiene que quebrar modelos, abrir puertas, si no es como una fiesta de nostalgia (Pereda, 2006).⁹

En definitiva, Macondo y el realismo mágico estaban muertos y en su lugar aparecía *McOndo*, un territorio global, hiperconectado, donde en vez de mujeres que vuelan o alquimistas legendarios había cadenas de comida rápida, internet y jóvenes marcados por la cultura estadounidense.

Ambas iniciativas fueron como una bofetada al orden literario y generaron un rechazo profundo en sectores aparentemente opuestos. Uno de los más feroces adversarios de *McOndo* fue Luis Sepúlveda, que tildó el movimiento de *light*, coincidiendo con el crítico Ignacio Valente. Mientras que Jaime Bayly, también antologado en *McOndo*, alude con bastante precisión a “un grupo de escritores latinoamericanos que tienen cierta alergia al realismo mágico y que prefieren escribir ficciones con una mirada más cínica que mágica, nada de real-maravillosa y en ciertos casos, como el mío, muy realmente sucia”¹⁰. Álvaro Bisama, por su parte, añade que el mejor aporte de *McOndo*, como generación literaria, es haber impuesto una marca. Hay algo de publicidad y marketing ahí, pero se trata de uno de los primeros gestos literarios que asumen a la ficción como negocio global.

Desde el mismo momento en el que fueron presentadas en sociedad las cinco novelas junto con el Manifiesto de los protagonistas del *Crack*, la lluvia de críticas y de acusaciones sobre la formación del grupo ha caído incesantemente. Han sido numerosas las voces acusadoras contrarias a ellos y a la supuesta pretensión a la que aspiraba el Manifiesto. A su vez, abundan los motivos que provocan encontronazos y que despiertan diversidad de comentarios opuestos. Y es que ni tan siquiera la crítica parece ponerse de acuerdo a la hora de vilipendiar el Manifiesto, hasta llegar al punto de contradecirse unos con otros:

En pocos días, el *Crack* se convirtió en la referencia [...], resaltó el furor de la propia generación, quien demostró que no sólo se había vuelto obligado hablar del *Crack* sino hablarlo mal, repudiar. [...] El *Crack* había adquirido de la noche a la mañana un impresionante carácter polifacético que absorbía todas las aversiones por más encontradas que resultaran: se le tachó, lo mismo de literatura facilista que de literatura complejista, de académica que de ondera, de inmediateista que de engorrosamente abstracta, con lo que la evidencia se duplicó: por un lado, las críticas terminaban siendo una confesión de afinidades estéticas, más que una indagación del *Crack*, y por otro, el aglutinamiento sorprendente de escritores¹¹ (Chávez Castañeda, 1997: 102).

⁹ En http://www.culturaytendencias.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=41

¹⁰ En http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,3255_5700_14339419,00.html

¹¹ Publicado en la *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 6.

Una de las acusaciones más generalizadas y compartidas entre las voces que alzan sus críticas es la concepción del *Crack* como gesto mediático y comercial, como grupo que alberga una intención mercadotécnica premeditada. En relación al Manifiesto, destaca la irrupción violenta que desde su punto de vista estos autores realizaron en la escena literaria, mostrando su intención de “apostar por una novela ambiciosa, la novela total, la que busca crear un mundo autónomo en el lector, la que rescriba la realidad, una novela que verdaderamente diga algo” (Poniatowska, 2003) y a partir de ahí se produjo un fenómeno curioso, porque la presentación del *Crack* impidió que las novelas se leyeran individualmente, como producto de escritores distintos, cada quien en su casa y cada uno con su tema. El *Crack* se presentó en paquete. Podría ser, como opina el escritor Enrique Álvaro, que la razón principal por la que no ha existido unanimidad en la crítica a la hora de asumir el salto que pretendían dar los miembros del *Crack*, sea la falta en aquel momento de la presencia de unas obras que ejercieran de aval ante los preceptos que defendían en el Manifiesto. Es el proceso contrario de lo que había sucedido en su momento con el Boom, ya que ellos primeramente poseían unos textos publicados y a partir de ahí formaron el grupo. Mientras, el *Crack* optó por implantar primero el movimiento e ir presentando sus obras, excesivamente ambiciosas por otra parte y con muy pocas propuestas, pero que han conseguido obtener un elevado número de ventas. Nos encontramos ante un ataque refutable, porque como se ha señalado en apartados anteriores, no fue hasta el año 1999 cuando saltaron verdaderamente a la palestra los miembros del *Crack*, saliendo del reducido círculo cultural mexicano que había tenido noticia de su existencia. Tuvo que ser en la entrega del premio Biblioteca Breve cuando Jorge Volpi definiera su obra *En Busca de Klingsor* como una novela *Crack*. Hasta aquel momento, el Manifiesto había sobrevivido en aquellos cinco años sin pena ni gloria, gracias a la vinculación amistosa que unía a sus componentes. Pero, por otro lado, Ricardo Chávez Castañeda publicó un artículo¹² en 1997 que podría apuntar en la dirección que sigue la crítica, ya que él mismo enumera detalladamente las cifras estadísticas de la situación literaria en México.

Uno de los mayores detractores del grupo ha sido el crítico literario Rafael Lemus Falcón, para quien autores tan dispares como Mario Bellatin, Guillermo Fadanelli, Martín Toscaza y Jorge Volpi formarían parte de ese mismo grupo por el solo hecho de haber nacido en la misma década, los años sesenta; por haber comenzado en

¹² En la *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 6.

fechas recientes a publicar en el mercado literario mexicano; así como por haber crecido en una época política muy convulsa en el panorama social del país, con la aspiración por una misma meta, como es la lucha del intelectual que se niega a vivir resignadamente en la pobreza y que, además, aspira a ocupar cargos públicos influyentes en su medio más próximo. Esto los convierte en herederos directos de una misma tradición. De ahí que, a su modo de ver, en el nuevo grupo mexicano haya cabida para todas las corrientes literarias, porque algo que además caracteriza a esta nueva generación es el interés que muestran por los temas que tratan, más que por el estilo mismo, y es lo que hace que entre tanto autor se encuentren todo tipo de opciones. Lemus parte de la base de que el *Crack* no puede entenderse como un grupo literario, y mucho menos pujante:

Algunos celebran sus éxitos editoriales mientras otros, más mesurados, denuncian sus resultados narrativos. Pocos, no obstante, se detienen en un punto anterior: el *Crack*, como grupo literario, no existe. Dos premios y una campaña publicitaria no hacen un grupo narrativo, menos una vanguardia. No hay vínculos estéticos entre sus integrantes ni una visión literaria compartida. Lejos de ellos está la sistemática inteligencia de otros grupos, como el Nouveau Roman o el Oulipo, y más lejos sus resultados. Ni siquiera personalmente son dueños de proyectos narrativos claros; cambian libro a libro y no tienen principios teóricos que los guíen. Acaso un rasgo los une: su tino editorial, su habilidad para escuchar las cambiantes necesidades del mercado. Son un fenómeno comercial, no literario (Lemus, 2003)

Otro reproche realizado a los autores de las novelas *Crack* es la ausencia de un localismo mexicano y la ubicación de sus obras en ámbitos internacionales, así como el tratamiento de temas puramente universales que interesarían tanto en Alemania, Francia, Italia e Inglaterra como en el resto del mundo. En este sentido se dirige la opinión que le merece a la escritora Elena Poniatowska el *Crack* como fenómeno. A su juicio, el Manifiesto pretendía desterrar de un plumazo las generaciones anteriores y proclamarse como única opción futura:

Nada de lo pasado valía, los escritores eran una mierda, había que barrer con ellos y el único futuro estaba en el crack, que es una fisura, un hueso que se rompe, un vidrio que se estrella, una rama de árbol que cae y hace precisamente eso: crack. Con el tiempo, los jóvenes airados se suavizaron y levantaron de la lona a los noqueados, les vendaron las patas, les pusieron curitas en las cejas y les dieron un apretado abrazo sudoroso a sus abuelos literarios... (Poniatowska, 2003)

Por otra parte, en la *Revista de la Universidad de México*¹³, Alberto Castillo Pérez edita un artículo en el que disecciona ágilmente los recovecos del libro que los autores del *Crack* publicaron en el 2001, *Crack. Instrucciones de uso*. Establece relaciones con la tradición, con los augurios que presentan los autores y analiza minuciosamente el

¹³ Alberto Castillo Pérez, “El *Crack* y su manifiesto” (www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf).

tratamiento del concepto del *Crack*, su término y los paralelismos con las generaciones precedentes. Incide en lo que los autores esperan que se entienda por novelas *Crack*, características como la composición de “novelas profundas” que evitan una literatura complaciente con el lector para formar parte de esta manera de la tradición, haciendo uso del término que estableció John Brushwood en su libro *Mexico in its novel*¹⁴. Entre las pretensiones que llaman la atención a Alberto Castillo se encuentra el deseo que manifiestan los autores por abordar “temas sustanciales”. La explicación de este concepto la encontramos ampliamente detallada en *La generación de los enterradores II*:

El pacto de las temáticas comprende la promesa, también implícita, de la literatura pura para ocuparse de los dominios anecdóticos derivados de las prácticas genéricas no cotidianas. Dedicarse en mayor o menor medida a explorar las actividades humanas ligadas al “espíritu”; aquellos bastiones de la cultura que engloban los logros máximos de una sociedad, su estado actual de progreso, y por lo general tiene en sus representantes al propio mercado de lectores destinatario. La filosofía, la ciencia, la religión, el arte y la política son las temáticas implícitas o explícitas; y desde allí, las propuestas estéticas más ambiciosas activan e indagan la estructura profunda de la cultura: los ritos, los mitos, los juegos, los lenguajes y los polígonos de inteligibilidad. (2003: 77)

Para Alberto Castillo el Manifiesto del *Crack* se puede tomar como tal en el sentido estricto de la palabra porque señala y da a conocer algo, pero, por otro lado, no presenta un afán de ruptura, de búsqueda de una nueva estética o de provocación como lo fueron en su momento los manifiestos de los futuristas o los estridentistas (véase Castillo Pérez, 2003). En este caso los escritores no muestran la convicción de que su opción sea la única correcta, como hicieron en su día las vanguardias. De hecho, gracias a la autoría múltiple y, por lo tanto a la gran división temática, hacen que en el texto resalte por su polifonía. Castillo Pérez se detiene superficialmente en el análisis de la estructura del Manifiesto, que, desde su punto de vista, pareciera más bien un texto académico. Éste, teniendo en cuenta los dictámenes de la *Poética* de Aristóteles, se estructura en el planteamiento, que se encuentra en la introducción, donde se nos dice cómo debemos leer el resto del texto al que nos enfrentamos; el desarrollo, donde se halla la genealogía literaria de cada autor, las intenciones, aversiones y simpatías en cuanto al estilo y uso de la lengua; y el desenlace, en el que se recogen la forma y la estructura que se espera de las novelas del *Crack*.

14 John Brushwood, *Mexico in its novel*, University of Texas, Austin, (1966: 8)

En el acertado artículo de Brent J. Carbajal –en el que disecciona habilidosamente las novelas gemelas de Eloy Urroz, *Herir tu fiera carne*, y la de Jorge Volpi, *Sanar tu piel amarga* –, se resume la esencia del grupo:

Lo que, esencialmente, este grupo quería explicar con su manifiesto era que veían la necesidad de cambio en la literatura latinoamericana y, especialmente, en la mexicana. Este cambio tendría que ver con una ruptura con una literatura, percibida como *light*, y una vuelta a las raíces de la literatura sin hacer concesiones al Boom latinoamericano.¹⁵

Remarca en este artículo la intervención de Eloy Urroz en el Manifiesto donde se lamentaba de la literatura actual en su país porque carecía de la sofisticación, exigencia y riesgo que caracterizaba la obra de autores como Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Para Urroz, los autores del *Crack* estiman mucho a estos grandes escritores, pero no hay desgraciadamente una literatura que siga esa gran tradición. Por eso los novelistas del *Crack* abogan por una continuidad con el Boom y una ruptura con lo que aprecian del entorno literario actual (Carbajal, 2003).

La conclusión de Brent J. Carbajal es que:

Las novelas del Crack” buscan la expresión literaria que toma su inspiración de la tradición mexicana ya establecida, aunque sin imitar dicha tradición con fines comerciales. Sin embargo, los autores se oponen a que los críticos les llamen ‘una generación’ diciendo que el Crack no es ‘un grupo cohesionado; no es una mafia, ni nada por el estilo’.(Carbajal, 2003)

El *Crack* no ha tratado de imponer una lista de características que supuestamente vayan a describir todas sus obras. Lo que intentaron con su Manifiesto fue proponer una serie de principios para guiar su producción literaria, principios, que, más que nada, preparan al lector para una literatura diferente que, tal vez, no se parezca mucho a las novelas de Gabriel García Márquez.

Finalmente, algo que desde el punto de vista de los protagonistas de esta aventura ha molestado sobre manera a la crítica es el carácter lúdico y contradictorio de su propuesta literaria. Y es que únicamente se puede entender el Manifiesto desde una perspectiva humorística, porque, como ellos mismos reconocen, su planteamiento está plagado de contradicciones, según Padilla “tan naturales cuando se habla desde el mundo del revés. Más que un manifiesto, el del *Crack* es un antimanifiesto” (Padilla, 2004: 125). Partiendo del nombre, la crítica ya debía ser consciente de que se encuentra ante una humorada. Esto lo confirma, el hecho de que el manifiesto estuviese formado

¹⁵Brent J. Carbajal, “Herir tu fiera carne de Eloy Urroz y Sanar tu piel amarga de Jorge Volpi: Almas gemelas y novelas del “Crack” (http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-22012005000100011&script=sci_arttext)

por fragmentos personalísimos, aspecto que también debía apuntar a un sentido paródico.

Toda esta polémica la reduce Ricardo Chávez Castañeda a una dualidad, como la de cualquier otro movimiento. Y es que, por un lado, están las tesis, que en el *Crack* aportan muy poco debido a la perogrullada de sus principios y sus ambiciones, ya que todas las literaturas aspiran a lo mismo: “Escribir una literatura de calidad”. Por eso la auténtica identidad del *Crack* únicamente podrá hallarse en la segunda cara de la dualidad, que es la más relevante: las obras. En sus novelas es donde debemos encontrar “las demarcaciones, los votos de proceso y los pactos” (Chavéz, 1997: 103).

No había mucho en común entre *McOndo* y el *Crack*, pero con el tiempo estos dos nombres se convirtieron en sinónimos, en formas intercambiables de designar a toda una generación de escritores, a pesar de que existía una gran diversidad a lo largo de América Latina.

En definitiva, el nacimiento del Manifiesto *Crack* y el prólogo a la antología *McOndo* no pueden desvincularse del abandono a los presupuestos magicorrealistas y la problemática de la identidad del escritor latinoamericano ante la invasión del capitalismo globalizador. Existe la pretensión en ambas propuestas de desterrar las falsas continuaciones del realismo mágico popularizadas por el mercado en las décadas de los setenta y ochenta, unidas a lo que Shaw y Mouat asociaron en su día con el “Posboom”, caracterizada por una concepción cotidiana de la obra literaria determinada por la facilidad de lectura, la preeminencia del mensaje sobre la forma, la ausencia de inquietudes formales y el alejamiento de las pretensiones estéticas del “Boom”.

El “Posboom” ejemplifica para estos autores la antítesis de novela profunda, definitorio de su ars poetica: frente a la complejidad estructural del “Posboom”, proponía la accesibilidad de lectura; frente al concepto de novela como ente problematizador, superaba fácilmente cuestionamientos existenciales relativos al amor, el sexo o la muerte; contra el valor de las técnicas magicorrealistas de Carpentier, Rulfo o García Márquez, escritoras como Isabel Allende o Esquivel recurrían a los efectos sobrenaturales sin ninguna intención mística o social, únicamente utilizan los recursos mágico-realistas como algo lúdico, desconectado de todo crítica del realismo¹⁶. Si el *Crack* remitía a un concepto académico de la literatura, el “Posboom” se preocupaba

¹⁶ Tal y como afirma Shaw en *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, p. 322)

por alcanzar un amplio número de lectores; frente al desengaño ideológico de fin de siglo, proponía un tono esencialmente optimista.

Antonio Skármeta había definido en 1981 la literatura de su generación como “vocacionalmente antipretenciosa, pragmáticamente anti-cultural, sensible a lo banal, y más que reordenadora del mundo... es simplemente presentadora de él”¹⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2004): *Crack. Instrucciones de uso*, Barcelona, Mondadori.
- AA. VV. (1996): *McOndo*, Barcelona, Mondadori.
- ANÓNIMO, “La generación McOndo se afianza como nuevo referente literario”, en La Tercera, consultado el 13 de mayo de 2009, en http://www.icarito.cl/medio/articulo/0,0,3255_5700_14339419,00.html
- ALLENDE, Isabel (1985): *La casa de los espíritus*, Esplugues de Llobregat, Plaza & Janés.
- BRUSHWOOD, John (1966): *Mexico in its novel*, University of Texas, Austin.
- CAMACHO DELGADO, Jose Manuel. (2006): *Comentarios filológicos sobre el realismo mágico*, Madrid, Arco Libros.
- CARBAJAL, Brent James (2003): “Herir tu fiera carne de Eloy Urroz y Sanar tu piel amarga de Jorge Volpi: Almas gemelas y novelas del “Crack”, en *Alpha*, 21, pp. 179-185.
- CASTILLO PÉREZ, Alberto. (2006): “El Crack y su manifiesto”, en *Revista de la Universidad de México*, 31, pp. 83-87.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo. (1997): “La literatura del Crack y el síntoma (una mirada desde dentro)”, en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 6, pp. 101-103.
- CHÁVEZ CASTAÑEDA, R y SANTEJULIANA, C. (2003): *La generación de los enterradores. Una nueva expedición a la narrativa mexicana del tercer milenio*. México, Nueva Imagen.
- ESQUÍVEL, Laura (1999): *Como agua para chocolate*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- FERNÁNDEZ, Teodosio. (2001): “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica” en *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas, Madrid, Arco libros, pp. 283-297.
- FUGUET Y GÓMEZ (1996): *McOndo*, Barcelona, Mondadori.

¹⁷ “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano” en *Texto crítico*, 1981, pp.80-81.

- GUTIÉRREZ MOUAT, Ricardo (1988): “La narrativa latinoamericana del Posboom” en *Revista Interamericana de bibliografía*, pp.3-10.
- LEMUS, Rafael. (2003): “Con la muertes en los puños”, en *Letras Libres*, consultado el 13 de mayo de 2009, en <http://www.letraslibres.com/index.php?art=8976>
- PADILLA, Ignacio. (2004): “Mc Ondo y el Crack: dos experiencias grupales”, en *Palabra de América, Palabra de América*, Barcelona, Seix Barral.
- PADILLA, Ignacio. (2007): *Si hace Crack es Boom*, Barcelona, Ediciones Urano.
- PEREDA, Claudio. (2006): “Alberto Fuguet habla sobre McOndo, 40 años después de Macondo”, consultado el 28 de octubre de 2008, en http://www.culturaytendencias.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=14&Itemid=41
- PONIATOWSKA, Elena. (2003): “Box y literatura Crack”, en *La Jornada*, consultado el 13 de mayo de 2009, en <http://www.jornada.unam.mx/2003/06/26/03aa1cul.php?origen=index.html&fly=1>
- REGALADO LÓPEZ, Tomás. (2007): “El ‘Crack’ y sus perímetros” en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 34, pp. 123-136.
- SHAW, Donald. L. (1999): *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom. Posboom. Posmodernismo*, Madrid, Cátedra.
- VOLPI, Jorge. (2008): “A la sombra del ‘Boom’”, *El País*, consultado el 19 de enero de 2009, en http://www.elpais.com/articulo/semana/sombra/Boom/elpepuculbab/20080524elpbabese_7/Tes
- VOLPI, Jorge. (2008): *Mentiras contagiosas*, Madrid, Páginas de Espuma.

LAS PERSPECTIVAS HISTÓRICAS Y LITERARIAS DE FRANCISCO MANUEL DE MELO Y VIRGILIO MALVEZZI: EL CONFLICTO DEL CANAL DE INGLATERRA¹

Daniel García Vicens

Universitat de Girona

Palabras clave: Francisco Manuel de Melo, Virgilio Malvezzi, Literatura, Historia,
Guerra del Canal de Inglaterra.

Este trabajo va a tratar el punto de vista histórico y literario de Francisco Manuel de Melo y Virgilio Malvezzi sobre un hecho que sucedió en el año 1639 entre las tropas españolas y holandesas. Empezaré detallando aspectos de la vida de los dos autores, que constituyen la perspectiva que utilizarán para crear sus obras. El italiano se verá subyugado a unos intereses políticos; el portugués por una intención más historicista, pero con vislumbres de notoriedad nacional. Después de una explicación sobre las razones de tal batalla desmenuzaré algunas conexiones y divergencias que mantienen los escritores sobre el conflicto y la intención velada que apoyaron para elaborar sus composiciones y opiniones. Los libros que convergen en este hecho y que describo son *Sucesos principales de la monarquía de España en el año de 1639* del italiano y *Epanáphoras de vária história portugueza* de Melo².

1.- La perspectiva histórica: las vidas y las obras literarias

Virgilio Malvezzi (1595-1654), marqués de Castelguelfo y barón de Taranta y Quadri, fue un literato boloñés que empezó escribiendo obras elaboradas con el estilo lacónico y que versaban sobre personajes clásicos (como *Il Romulo*) y bíblicos (el *Davide perseguitato*). A partir de aquí, y con la intención clara de medrar dentro de la

¹ El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación FFI2008-01417 ("Diego de Saavedra Fajardo y las corrientes intelectuales y literarias del Humanismo") financiado por el Ministerio de Innovación y Ciencia.

² Para este estudio me voy a basar en la edición de Malvezzi de la Imprenta Real de 1640 y de Melo en la que creó Edgar Prestage en 1931.

Corte española, creó *Il ritratto del privato politico christiano* (1635), libro dedicado a Felipe IV y basado en la figura y las gestas del conde-duque de Olivares. Todas sus obras fueron traducidas al castellano de forma inmediata y se propagaron tan rápidamente que fue llamado para colocarse bajo el mecenazgo del ministro español. A raíz de este cambio su temática prosística se redirigió hacia un pragmatismo evidente: la función de cronista del Reino. Es así como sus textos se centraron en las acciones victoriosas y virtuosas de la política y el ejército español con una intención panfletaria para contrarrestar los libelos y papeles que se escribían contra la dirección olivariana. Aquí es donde empieza, por tanto, la labor de Malvezzi como historiador al servicio de las necesidades del Reino y su perspectiva histórica sobre los acontecimientos que debía plasmar sobre papel. *La Libra* (1639) descuella los acaecimientos bélicos del año 1638, como la victoria en Fuenterrabía; *Sucesos principales* (1640) ensalza las acometidas del ejército español en todos los puntos de Europa donde estuvo presente en el año 1639; la *Historia* de Felipe III y Felipe IV pretende perpetuar, en la memoria universal, los logros de estos monarcas que ya eran vistos en esa época como dilapidadores del poderío que aglutinó Felipe II, de ahí la necesidad de crear una obra que los encumbrara³. Viendo la ingente labor del Marqués por terminar todos estos libros durante los años 1638 y 1639, se nos antoja como imposible que estuviera presente en las batallas que describió en sus dos primeros volúmenes. La urgencia por publicarlos hizo que se editaran antes en castellano que en italiano, proceso inverso del resto de sus composiciones. De hecho, sólo en la obra que nos ocupa existe la versión en la lengua natural del boloñés⁴, y esto se debe a que la función de estos escritos se enfocaba hacia la opinión pública, para evitar la imagen de un poderío militar español en descomposición. Por ello, se ensalzaban las victorias y se pasaba de puntillas por las terribles y desastrosas derrotas.

Los trabajos de Malvezzi en la Corte española no se circunscribían solamente a los escritorios, también se ocupaba de permanecer en las Juntas, participar en algunas batallas y ejercer de embajador en países extranjeros. Es así como, antes de que se

³ Según los datos que se extraen de 3 de los manuscritos de la *Historia de Felipe III*, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid (7092, 8200 y 8208), el libro se terminó en junio de 1639.

⁴ No se ha encontrado hasta la fecha la versión primigenia en italiano de *La Libra*, pues si bien la portada reseña su existencia, parece que no se publicó nunca y la presencia de ese escrito se puede relegar a un hipotético manuscrito incipiente. De la *Historia* de Felipe III y Felipe IV parece que se elaboró directamente al castellano con la ayuda del sirviente de Malvezzi, Juan Sancho, y con la supervisión y colaboración de Lorenzo Ramírez de Prado.

publicara *Sucesos principales*, el italiano ya se encontraba en Londres para mediar con Carlos I sobre el conflicto del Canal. Por tanto, la labor del cronista estaba estrechamente ligada a la vida política. No es raro que el boloñés pudiera consultar todas las noticias que llegaban a las dependencias de la Corte⁵.

Sucesos principales aglomera todas las vicisitudes de las tropas españolas repartidas por todo el continente europeo, creando una espléndida amalgama del estilo lacónico y las relaciones de sucesos, resultando una mixtura entre la crónica histórica y el panfleto político con visos de obra de rango estético elevado y heredero de los clásicos, como Tácito. Es así como observamos acontecimientos como la batalla por la plaza de Salses, la invasión de los territorios del Piamonte y el Monferrato, las acometidas del arzobispo de Burdeos en las costas cantábricas, la guerra marítima en las Dunas, etc. También se detalla el protagonismo de los principales participantes en las campañas bélicas y se expone la situación de los estados durante la Guerra de los Treinta Años. La evidencia de que Malvezzi realmente utilizó papeles gubernamentales para ilustrarse en las noticias nuevas de los ejércitos es clara en *Sucesos principales*. La obra está basada, en su mayor parte, en la documentación oficial del Reino, en concreto de la que se conserva en el *Manuscrito 2370* de la Biblioteca Nacional de Madrid. La poca pericia del italiano para desenvolverse a escribir de puño y letra en castellano una obra tan compleja estilísticamente y el pequeñísimo lapso de tiempo que disponía para elaborar tantos textos para ese año produjeron un volumen formado por párrafos copiados literalmente de los papeles oficiales o de la secretaría. Pero, eso sí, el boloñés alimenta su escritura con añadiduras personales para enriquecer su prosa. Es así como estableció su método de trabajo, concatenando fragmentos de otras crónicas, pero elaborados en términos estilísticos a la manera del Marqués y añadiéndoles los juicios morales que tanto han abundado y representado en la bibliografía del autor. No obstante, todo se encuentra focalizado bajo la perspectiva que interesaba a la política del momento: a favor de la Casa de Austria y la causa pro-Habsburgo.

Francisco Manuel de Melo (1608-1666) fue un soldado y escritor que no sólo se labró una extensa carrera militar participando en bastantes batallas, sino que, en lo que concierne a su obra literaria, practicó con soltura todo tipo de géneros. Su bibliografía escruta las epístolas, obras teatrales, toda suerte de poemas, crónicas históricas,

⁵ Como se infiere de las instancias que se encuentran en el legajo de Estado 2054 del Archivo General de Simancas, donde se da carta blanca a Malvezzi para que hurgue en los papeles oficiales.

hagiografías, matemáticas, etc. La abundancia de temas en sus escritos concuerda con su biografía, llena de experiencias de todo tipo y muy extremas. Sólo hay que observar el dato de que Melo estuvo bajo las órdenes del reino español para luego, en 1641, organizar el ejercicio por la independencia de Portugal, es decir, dos posiciones completamente antitéticas. Su casta de hidalgo ofreció una oportunidad provechosa para medrar en su carrera militar y convertirse en un caballero prestigioso, pues participó en las batallas más conspicuas de la época, como la lucha contra los turcos en el Mediterráneo (1631), la revuelta de Évora (1637)⁶, las acometidas del arzobispo de Burdeos y la guerra en el Canal (1639)⁷, la batalla contra los catalanes en Montjuic (1641)⁸ y la lucha por la independencia de Portugal (1641)⁹, entre otras. Todo esto contrasta con sus constantes entradas y salidas de la cárcel, algunas veces por motivos todavía no conocidos; otras por sospechas de traición o condena por asesinato, la cual le costó permanecer preso durante 11 años (1644-1655). En 1641 ya se vislumbraba que la lealtad y admiración que dispuso para con el Conde-Duque de Olivares y Felipe IV se transformó en una profunda aversión, pero la tensión latente entre el rey de Portugal, Juan IV, y el escritor fue *in crescendo* debido a la implicación del monarca en la trama de culpabilidad no demostrada en el caso del crimen de Francisco Cardoso. Todos estos hechos contrastan a todas luces con la figura de Malvezzi y su mecenazgo en el reino español y la influencia de sus vivencias para construir una perspectiva histórica. Durante la larga estancia en la prisión, y desterrado de su propio país, se dedicó a una provechosa y abundante labor literaria.

En 1660 culmina y publica *Epanáphoras de vária história portugueza*, excelente obra histórica compuesta de 5 relaciones de sucesos: Alteraçoes de Evora, Naufragio da armada portugueza, Descobrimto da ilha da Madeira, Conflito do Canal de Inglaterra y Restauração de Pernambuco¹⁰. En la introducción de la “Epanáphora Belica”, Melo ya avisa que está relatando unos hechos muy pasados. Si tenemos en

⁶ Francisco Manuel de Melo atestiguó este acontecimiento en su “Epanáphora Política I. Alteraçoes de Evora”, donde se resalta el papel del portugués para actuar como mediador entre la revuelta popular contra los impuestos y los intereses del Conde-Duque de Olivares.

⁷ Los dos sucesos se narran en la “Epanáphora Belica IV. Conflito do Canal”, que nos ocupará este estudio.

⁸ Hecho que supuso la publicación de su *Guerra de Cataluña* (1645) y que constituyó su posición contraria a la política española.

⁹ Despertó muchas suspicacias el hecho de que un servidor del reino español se ofreciera a reclutar ejércitos para rebelarse.

¹⁰ Las cinco relaciones se encuentran también tituladas consecutivamente como Epanáphora política primeira, tragica segunda, amorosa terceira, belica quarta y triunfante quinta.

cuenta el año de publicación del volumen veremos que hay una diferencia de 21 años. Además nos informa que existen 3 redacciones de la historia del canal de Inglaterra:

-la primera fue compuesta por orden del Cardenal-Infante cuando llegó a Flandes con la Armada. Se la envió a Felipe IV y don Miguel de Salamanca se quedó con el original;

-en la segunda volvió a escribir el conflicto del Canal durante unos meses de ocio antes de componer su *Guerra de Cataluña*, pero vio como la Corte española se quedó su copia y

-la tercera se inicia en Espinel el 30 de septiembre de 1659 y será la que podemos ver publicada.

¿Contendrían la misma perspectiva unos textos concebidos en circunstancias y épocas tan diferentes? Seguramente no¹¹, pues pasaron a manos de los altos mandos y el autor todavía servía a España, a diferencia de la última redacción. De todos modos es curioso cómo el gran lapso de tiempo que pasa desde los acontecimientos hasta su edición no distorsiona drásticamente la descripción de los hechos y cómo Malvezzi, con la inmediatez de su publicación, crea unos anales de 1639 con una óptica deturpada. Hay que destacar que el punto de vista del portugués se debate entre la crítica y la defensa hacia los intereses del reino de Felipe IV, pasando por la reafirmación de su pueblo como protagonista de la historia. En la obra el autor se mueve entre estos criterios debido a que formó parte de los ejércitos que arremetían contra los holandeses.

2.- Las intenciones literarias y políticas de Malvezzi y Melo

Los dos escritores, por tanto, pugnan para crear la obra histórica que represente de forma más fidedigna los hechos del Canal. Si desbrozamos las poéticas de sus prólogos y ahondamos en sus intenciones para focalizar sus creaciones veremos cómo despuntan unas diferencias de método.

Para Malvezzi lo que más impera es el estilo y la enseñanza que se pueden exprimir de su volumen, es así como anuncia:

Quando las historias se hacen para dar doctrina, enseñar no es romper el hilo, es guiar al fin que se propone. Cosa necesaria a los que leen diligentes y a los que estudian atentos, para trocarse de los vanos disinios y para satisfacerse en los bien gobernados. Así, no

¹¹ No se puede afirmar con rotundidad debido a que no tenemos estos testimonios.

debe ponerse en duda la alabanza que merece aquel que evita el camino ordinario, largo y dilatado, y guía por uno obscuro no, breve sí, lleno de singularidades, aforismos y locuciones, que ora enseñan, ora deleitan; y que unidas tal vez, no dejan de enseñar y deleitar juntamente¹². He cumplido con mi deseo y quizá con mi oficio si lo he conseguido; y porque fuera soberbia afirmarlo, servirame de excusa decir que lo he intentado; porque si no me alabaren, siquiera se compadezcan de mí (Malvezzi, 1640: 1v-2r).

La respuesta de Melo está llena de cargas contra los escritos que circularon en esa época sobre el hecho que va a narrar. En la época se imprimieron muchas obras que tergiversaron tanto la guerra contra los holandeses, que posicionaban a España como una clara vencedora. Es así como arremete contra Malvezzi y favorece la labor de organizar un discurso que bebe de la realidad de esos acontecimientos:

Resta que a memoria me socorra, com todo o cabedal necessario, para duas grandes obras. A primeira será huma incorrupta informação da verdade. A segunda, huma sufficiente força, para refutar os incertos escritos, que sobre este caso publicárão Espanhoes e estrangeiros.

Virgilio Malvezzi, autor ilustre mas animoso, que por costume, ou pena de sua inseparavel adulação, quis pesar os sucessos de trinta e outo na *Libra*, e escrever os de trinta e nove na *Historia*, por mais que mostra haverse informado de hunos e outros, bem denuncia quanto teme referir este sucesso, que eu me disponho a escrever; o qual, Virgilio em poucas e confusas regras desmentio e abreviou, dando ao silencio por fiador da verdade (Melo, 1931: 272).

Melo se refiere a *La Libra* y a *Sucesos principales* como testimonios inexactos de la historia, que se le antojan como inadecuados y desvirtuados, ya que utilizan la omisión de hechos como arma para no representar las pérdidas del poder español¹³. Es llamativo observar cómo lo que Malvezzi declama como su sello literario particular, “obscuro no, breve sí”, es decir, en pocas líneas o palabras esbozar un discurso jugoso de contenido¹⁴, para el portugués es el gran fallo. Tacha su estilo de “confuso” y viciado de las necesidades políticas del momento, algo que la crítica achacó siempre al boloñés. Según el autor existe un vacío en el volumen de Malvezzi sobre el conflicto que es necesario rellenar con esta obra que empieza. La rivalidad por ser el representante de la

¹² Enseñar y deleitar es la finalidad de la poética horaciana, que a estas alturas del siglo XVII está fundada con la aristotélica.

¹³ El portugués arremete otra vez contra Malvezzi en su obra dialogada *Hospital das letras. Sucesos principales* vuelve a ser la diana, esta vez comentada entre Quevedo y Lipsio: “QUEVEDO.- Como julgais do livro que intitula *Sucessos do ano trinta e nove*? LIPSIO.- Padece esse miserável volumen uma lisonja coral e adulação canina, de que não convalecerá jamais o livro nom o autor” (pp. 146-147).

¹⁴ La poética que se desprende de *El Rómulo* de Malvezzi ya clarifica sus intenciones literarias: “Yo llamo mercenario al que en mucho papel da pocos preceptos. Págale el precio de lo que aprende la paciencia del que lee, y el autor es el peor de los ladrones, pues roba el tiempo que no puede restituir” (Malvezzi, 1993: 45).

verdad de los hechos relatados es un tópico de los historiadores que se ha perpetuado hasta la actualidad. Además hay que advertir que Melo cree sentirse más apegado a la realidad porque él estuvo presente en esos lugares y fue protagonista de lo que relata, aunque lo mezcle con hechos que no vivió, como describiré más tarde.

Por tanto, ya hemos visto cómo las circunstancias vitales de los dos personajes influyen en su percepción histórica sobre los hechos plasmados sobre papel. Malvezzi publica *Sucesos principales* al poco tiempo de acontecer lo que describe; aunque no presenció los hechos, pues se ilustró a partir de las noticias que llegaban al Reino. Todo lo revistió bajo una perspectiva encorsetada a partir de las exigencias de sus mecenas, donde abunda la apología y el panfletarismo y, además, con un estilo lacónico rebotante de doctrina¹⁵ y adornado de mecanismos literarios deudores de Tácito. Por otro lado, el libro de Melo no vio la luz hasta 21 años después, si bien esta versión fue la tercera que elaboró. El portugués, aunque desligado de las necesidades de la política española, produce un documento que explora de forma minuciosa los mínimos detalles de los altercados, pero no por ello todo lo recrea de forma imparcial, pues descuella la inclinación nacional¹⁶. La gran distancia temporal entre sus *Epanáphoras* y la batalla naval de Las Dunas y el hecho de que estuvieran escritas en portugués suponen un olvido de la historiografía hacia un documento que se nos representa como un tesoro, en lo que concierne al género de las relaciones de sucesos. Tácito, además, se filtra de forma inevitable y sublime en las páginas del lusitano.

Si una cosa despunta de Melo es la participación y la especificación de los eventos. Por tanto, el estilo del portugués se decantará más hacia el estilo descriptivo; aunque no abandonará las pequeñas dosis de doctrina perfectamente explayadas. Utilizando este sistema se obtiene un texto alejado de la brevedad y contención del estilo lacónico malvezziiano. Melo consigue una forma literaria nítida en su elocución, que queda perfectamente enhebrada con su moral, más decantada hacia la identidad portuguesa y su colaboración en la historia española. Hay una antítesis evidente entre los dos escritores, aunque utilicen fórmulas parecidas para escribir la crónica bajo la influencia clásica de Tácito.

¹⁵ Aunque este estilo lacónico fue erróneamente entendido en la versión española. En la edición italiana de 1641, Malvezzi dispone un prólogo donde anuncia la mala interpretación de su obra al ser publicada en Madrid. Además, advierte al lector que él no pudo ser el traductor al castellano debido a que en esa época se encontraba en Londres.

¹⁶ El libro está dedicado al rey Alfonso VI de Portugal.

3.- Los hechos históricos del Canal¹⁷

La batalla del Canal es un enfrentamiento entre dos bandos que luchan por unos objetivos que pueden desestabilizar el orden del poder político y económico en la Europa del siglo XVII. España ansía agotar todas sus fuerzas para perpetuar y ampliar sus territorios en Francia y, al no poder hacerlo por el descontrol en la política interior del país, la gastada economía y la presión militar francesa, remata con una última y definitiva batalla contra el émulo que quiere imponer también su fortaleza: los Países Bajos¹⁸. Éste es un enemigo soberbio en sus decisiones y actuaciones que bloqueaba las rutas marítimas de las Indias (vía por donde se trasladaba todo el oro de América) y del Norte (gran territorio oceánico que generaba un comercio considerable y un medio de transporte de infantería hacia territorios necesitados, como Flandes). En las Juntas españolas se acordó acometer contra los holandeses después de barrer el mar cantábrico de las flotas navales francesas conducidas por Henry Escoubleau de Sourdis, arzobispo de Burdeos. A partir de esta decisión, la suficiencia que siempre había hecho gala el poder español empezaba a generar un clima de desconfianza por parte de algunos políticos. Atacar sin tregua a todos los territorios posibles como Flandes, Italia, Francia, entre otros, suponía unos gastos y un desgaste fuera de toda regla, ya que todavía se estaban manteniendo varios enfrentamientos por toda Europa. Por tierra, las vías ya se encontraban cerradas con el freno y las acometidas del gran enemigo francés. Se intentaba embestir desde Cataluña pero era una tarea harto imposible. Con la pérdida de Breisach (1638) se produjo un cierre absoluto de las vías de comunicación para llegar a Flandes, pues esa derrota representaba el cierre del pasillo perfecto hacia conexiones más directas a un territorio que estaba sufriendo, desde hacía tiempo, unas pérdidas considerables en el seno de la milicia española. Por tanto, el conflicto del Canal supuso jugarse a una carta el destino de un reino que imponía sus leyes económicas y políticas por todo el orbe y que ahora se veía, en pleno año de 1639, con un deterioramiento económico que sirvió de acicate para que, con la posterior derrota, se revolucionaran los

¹⁷ Para la elaboración de este apartado me he basado en los estudios de Alcalá-Zamora (1975) y Elliott (2004).

¹⁸ La República de los Siete Países Bajos Unidos, o llamada como las Provincias Unidas, está formada por los territorios de Frisia, Overijssel, Groninga, Utrecht, Zelanda, Güeldres y Holanda. Se agruparon de esta forma desde la Unión de Utrecht (1579).

pueblos más descontentos: el portugués y el catalán. Así se cristalizó un país contenido, menos beligerante y con un poder cada vez más menguado.

Pero, antes de que llegara ese momento, era imperioso gastar todo lo necesario para azotar a sus últimos émulo. Se haría agrupando todos los navíos y gentes que se encontraban repartidos por todo el continente para, acto seguido, destruir a los franceses en el mar Cantábrico. De esta manera, luego, se apoderarían del Mar del Norte derrotando a los holandeses, comandados por el almirante Marteen Harpertszoon Tromp, en territorio inglés. A su llegada se vieron vapuleados por los navíos de las Provincias Unidas, y la falta de pólvora más la imparcialidad y el desamparo del rey de Inglaterra hacia ellos produjo una devastación fuera de lo previsto. La cruenta batalla se saldó con casi 16.000 soldados muertos (en ambas partes) en apenas 3 semanas de contienda.

Vayamos a ver cómo focalizan estos hechos nuestros escritores comparando sus relaciones.

4.- Perspectiva literaria: comparación de lo relatado

La perspectiva de Francisco Manuel de Melo se articula a partir de un minucioso detallismo de los elementos que configuraban la empresa naval hacia el Canal. El autor no sólo cuenta lo que en el capítulo anterior se ha descrito sino que, además, alimenta su relato con diferentes puntos de vista, giros literarios brillantes y múltiples datos precisos. Es así como en algunos momentos se especifican los tipos de navíos, la artillería, las rutas marítimas con unas coordenadas precisas, etc. En muchos pasajes el relato se vuelve una suerte de diario de abordo, donde se describe lo que ocurre no sólo día a día, sino lo que acontece cada hora, para los momentos más tortuosos de la guerra. El uso de la primera persona se ensamblará con la focalización descriptiva de una manera equilibrada y quedará perfectamente enhebrada con la óptica holandesa e inglesa. Para esta última perspectiva, que se encuentra en el último coletazo del volumen, hace uso de una suerte de *flashback* actual. Los eventos históricos que ofrece el portugués están muy arraigados a la realidad del momento si contrastamos sus pasajes con los manuales de historia; aunque algunos datos estén exagerados. Malvezzi no sólo reviste su prosa de un subjetivismo viciado por las pretensiones del gobierno, sino que

menciona el suceso como si se tratara de una nota a pie de página. El tema era demasiado grave como para que se alargara mucho especificándolo. El Marqués escoge los materiales que menos comprometen a la imagen de la fuerza española, omitiendo los más espinosos. La extensión del tema en las dos obras deslumbra por su desproporción si las cotejamos. En *Sucesos principales* el conflicto sólo abarca 3 hojas, pues se exploya más en descalificar al enemigo que a contar el desgraciado percance. Además que el texto se encuentra enredado de digresiones para evitar la atención del lector. La guerra contra los holandeses es un acontecimiento tan importante como el de la Armada Invencible 51 años antes, pero el volumen del italiano se exploya más en victorias menores, como las plazas ganadas en Francia e Italia, que en inmortalizar incidentes de gran índole. La obra de Malvezzi mantuvo su éxito por su estilo literario durante 40 años, pereciendo después para no ser reeditada jamás. Melo apenas consigue alzar su obra fuera de las fronteras portuguesas en la época y empieza a divulgarse a principios del siglo XX.

Tanto el boloñés como el lusitano intentan dotar un grado de fidelidad histórica a su perspectiva añadiendo documentos oficiales o supuestos parlamentos de los principales afectados. De este modo, cualquier intención subjetiva o partidista de su obra queda velada si se pivota con testimonios fidedignos y sólidos. Malvezzi inserta en su volumen unas adiciones finales donde se encuentran, en su forma original, los papeles oficiales sobre capitulaciones y artículos de la suspensión de armas entre las dos coronas (tanto la francesa como la española) y la duquesa de Saboya. No obstante, hay que advertir que dentro de la obra también se entrelazan con la prosa discursos de las Juntas y de los Consejos de Estado y de Guerra y una carta del Conde-Duque al marqués de los Balbases. El boloñés, además, pivota gran parte de su libro a partir de las misivas que se intercambiaban los altos mandos¹⁹. Pero, en lo que concierne a la lucha contra los holandeses, no profundiza nada en particular. Todo su apoyo historiográfico se demuestra en las victorias de su bando. En lo que nos ocupa se deja influenciar por las relaciones adulteradas madrileñas que mermaban el quebranto español.

¹⁹ En *Sucesos principales* es muy frecuente la alusión a cartas que tratan el tema que está desarrollando el Marqués.

En el “Conflicto do Canal” se hallan varios parlamentos de los principales protagonistas del altercado; pero eso sí, reelaborados de forma ejemplar a la lengua portuguesa y con visos de elocuencia brillante:

-un discurso del general Tromp donde realiza los preparativos de su embestida (pp. 318-320);

-el embajador don Alonso de Cárdenas intentando convencer a Carlos I sobre la necesidad de apoyar la causa española (pp. 349-353) y

-el enviado holandés replicando las razones por las que su país es el más adecuado para recibir la ayuda de Inglaterra (pp. 354-358).

Estos discursos están plasmados en estilo directo, como si se tratara de una reproducción fiel de las palabras expresadas. Es posible que haya una cierta manipulación del autor para encuadrar estos fragmentos en su escrito, pues aparecen deslumbrantes analogías literarias, un favoritismo velado hacia las intenciones españolas y una crítica contra las pretensiones de los holandeses. Además que él no presenció esas reuniones gubernamentales, de ahí que pueda crearse una reelaboración de lo que se rumoreaba que se había dicho. Aunque este sistema de composición era habitual en este tipo obras. En el volumen abundan, asimismo, referencias a diálogos entre soldados, capitanes y otros mandatarios con Melo; pero en estilo indirecto, donde no es posible discernir la veracidad de esos intercambios, pero que secundan las disertaciones del portugués.

De todos modos, en la “Epanáphora IV” también colman las frases contra la política y el ejercicio de España; cosa impensable de hallar en los escritos panegíricos del italiano. Es así como juzga la poca pericia de algunos mandatarios castellanos a la hora de abarcar grandes objetivos y que produjo un resultado político pésimo. Ensalza algunas virtudes del Reino; pero en otras materias define la nación como la “mais frouxa e irresoluta da Europa” (p. 286). La vivencia de las batallas y el resentimiento que mantuvo con Felipe IV y el Conde-Duque hacen mella en algunos pasajes del libro. No obstante, los datos que ofrece Melo no dejan de sorprender por su exactitud; aunque se pueden observar algunos hechos intencionadamente manipulados. Aun así, el portugués se guarda de “mas como escrevemos os sucesos e não os juizos, só nos toca referir os acontecimentos, não a justiça delles” (p. 331), es decir, se ocupará de especificar las empresas que ocurrieron sin detenerse a adoctrinar al lector llevándolo

por otro camino distinto que no sea el informativo. Por contra, Malvezzi ni siquiera dispone espacio para mencionar al almirante Tromp ni para describir claramente la contienda; pero sí para vituperar la soberbia holandesa en la batalla. Si observamos las descalificaciones del Marqués hacia las estrategias enemigas, podremos deducir su injusta dirección en la batalla al ser ayudados por los franceses y consentidos por los ingleses:

Son dañosos a todos, y menos a quien más lo parecen, como poderosos antes en estrategias, que valerosos en fuerzas. Sin Dios, sin ley, sin fe. A los amigos y a los enemigos tratan de una manera. Todo lo que no es república aborrecen. A todo lo que es principado acechan. Aquí pelean contra un monarca, allí contra las monarquías. En una parte procuran aumentarse, deshacerse en otra. Dónde acometen los estados, dónde el género de gobierno. Rebeldes ayudan a rebeldes. En todas partes forman repúblicas. Las han trazado con sus inteligencias (Malvezzi, 1640: 80v).

El italiano prácticamente no da datos sobre las relaciones políticas y gubernamentales entre los dos bandos y el rey Carlos I, sólo refiere algunas pinceladas que considera injustas y que manipula para apuntar sin tregua sobre el émulo. La batalla de las Dunas se encuentra revestida de los daños que causaron a los buques españoles, no de los motivos de la lid en sí. Por el contrario, el portugués desarrolla en *Epanáphoras* una clara exposición sobre las actuaciones diplomáticas, dando la palabra a todos los implicados y relatando con meticulosidad los avances y retrocesos de la Armada. Es así como se articula un brillante debate parlamentario entre los embajadores y el rey de Inglaterra, dando la libertad de palabra a los dos contrincantes. Melo pone en boca de Alonso de Cárdenas los siguientes razonamientos:

Vereis a Monarquia: grave, igual, confiada, amiga, prestante; vereis a Republica: servil, informe, duvidosa, emula, interessada. [...] Os Estados (Sire) são como os rios, que quando aumentam em demasia seu cabedal, redundão, derrocão e tiranizão todos os campos vizinhos. Mal pode crescer Olanda, sem que a Inglaterra diminúa. Concedo que a Espanha toca parte da inundaçãõ deste diluvio (Melo, 1931: 349 y 352).

Brillante analogía contra los propósitos de los holandeses que claramente deja ver la oposición furibunda de España con su émulo. Pero el portugués, siendo ecuánime en el protagonismo de su historia, también da la palabra al embajador de las Provincias Unidas, el cual asevera razones para que Inglaterra proteja a su nación. No hay que darles más ayuda a los españoles, pues siendo un país que tiene y ha tenido todo pretende reclamar más auxilio: “A este Rey vos dizem a vos, Sire, que convem ajudeis, para ser mais poderoso?” (p. 357). En esta frase se concreta un razonamiento válido para que Holanda merezca más el favor del pueblo sajón.

Según Melo, la cantidad de soldados muertos en la batalla fue más de 1.000 holandeses y 6.000 españoles, de los cuales 900 eran portugueses; Alcalá-Zamora recuenta más de 6.000 del bando enemigo y casi 10.000 castellanos; la propaganda oficial que circulaba por Madrid calcula que fueron irrelevantes, al no ser demasiado considerables. Esta última perspectiva tergiversada sobre el desastre demuestra una vez más el ahínco con que se intentaba ocultar un acontecimiento demasiado funesto. No es extraño que Malvezzi articule un discurso que esconde más de lo que muestra y que se sirve de la retórica para dar la vuelta a un catastrófico episodio y cristalizarlo en algo completamente distinto:

Peleando con tanta desigualdad, venció mucho más que perdió, sin medirse las victorias con los daños en un monarca a quien rodean tantas riquezas, sino con las glorias solamente, que consisten en alcanzar el intento y en la manera de conseguirle (Malvezzi, 1640: 82v-83r).

El “intento” y la “manera” vuelven a ser los elementos preponderantes en el método de acometer una batalla y en la forma en que elabora su estilo literario lacónico, como hemos visto antes. El portugués no se va a morder la lengua para expresar su descontento hacia las matanzas perpetradas y la debacle española. La sentencia final de Melo ante la desastrosa derrota demuestra el grado de humanidad que desprende un autor preocupado más por las muertes que desembocaron esos actos, que por el fracaso político: “Porque as felicidades da guerra não sayem tão baratas aos mesmos que as logram, que se não descontem com lagrimas, sangue e vidas” (Melo, 1913: 371). Hay un nexo que unifica los dos bandos por igual y que provoca que la historia se escriba con la sangre de los soldados que dieron la vida en ella.

La perspectiva de los dos escritores, pues, se ve influenciada por sus circunstancias biográficas y su resultado en la tinta. Malvezzi se encuentra encorsetado por los cánones de sus mecenas, quienes esperan una obra apologética que diluya las pérdidas en la batalla con un estilo complejo de laconismo clásico. Melo se debate entre la independencia de su país y su participación de los hechos bajo las órdenes españolas para producir una crónica vital, minuciosa y detallista. Una misma circunstancia histórica y dos ópticas distintas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-ZAMORA, José (1975): *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639)*, Barcelona, Planeta.
- ELLIOTT, John Huxtable (2004): *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia*, Barcelona, Crítica.
- ISASI, Carmen (2002): “La primera redacción de *La Libra* de Virgilio Malvezzi: nota introductoria y edición”, *Letras de Deusto*, 96, volumen 32, pp. 173-209.
- MALVEZZI, Virgilio (1993): *El Rómulo*, ed. C. Isasi, Bilbao, Universidad de Deusto.
- _____ (1641): *Successi della monarchia di Spagna nell'anno MDCXXXIX*, Anversa, Oficina Palatiniana.
- _____ (1640): *Sucesos principales de la monarquía de España en el año de mil y seiscientos y treinta y nueve*, Madrid, Imprenta Real.
- MELO, Francisco Manuel de (1931): *Epanáforas de vária história portuguesa*, ed. E. Prestage, Coimbra, Universidade Coimbra.
- _____ (1996): *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña*, ed. J. Estruch, Madrid, Castalia.

BILINGÜISMO Y CONTACTO DE LENGUAS EN SÉVIGNÉ DE MARTA BALLETBÒ-COLL¹

Esther Gimeno Ugalde
Universität Wien

Palabras clave: Bilingüismo, Contacto de lenguas, Cine catalán, Cine en catalán,
Oralidad prefabricada.

1.- Oralidad fingida / oralidad prefabricada

En este artículo analizaremos una película catalana actual que, usando diferentes estrategias y recursos, pone en escena el bilingüismo de manera “espontánea”, “natural”. Usamos las comillas para enfatizar precisamente que, en lo que a la lengua se refiere (como en muchos otros aspectos), el cine de ficción parte siempre de una puesta en escena. El hecho de que exista un guión previo que determina qué personajes dicen qué y en qué lengua, hace todavía más evidente que no nos hallamos ante muestras reales de lengua sino ante una escenificación, ante algo que —en mayor o menor medida— está planificado. La oralidad que se presenta en un filme de ficción no es real, sino que se trata de una “oralidad fingida” o “prefabricada” (Brumme, 2008:7-16), pero con una clara intención de simular espontaneidad.

La “oralidad fingida” (en inglés “feigned orality”; en alemán “fingierte Mündlichkeit”) no designa un único fenómeno homogéneo, sino que bajo este término se agrupa una serie de manifestaciones diversas que van desde la imitación de la oralidad en los textos literarios hasta la mimetización de lo oral en textos teatrales, cómics y otros medios de comunicación (Brumme, 2008: 7-16). Otro término relacionado con la “oralidad fingida” es el de “oralidad prefabricada” (“prefabricated orality”) que, según Chaume “se refiere a los productos de los medios de comunicación que usan un lenguaje escrito, con la finalidad de ser dicho o ser pronunciado como si no hubiera sido escrito, es decir, como si realmente fuera un discurso oral” (Chaume, 2003: 102). Chaume alude en su definición sobre todo a la oralidad del doblaje, si bien este término podría extenderse también a la oralidad de las representaciones teatrales, a la de la publicidad y a la de las películas, entre otros medios de comunicación. En lo que

¹ Este tema forma parte de una investigación postdoctoral que la autora está llevando a cabo en la actualidad.

concierno al cine de ficción, se parte de un texto previamente escrito —de un guión— pero con la finalidad de ser pronunciado como si no hubiera sido redactado, es decir, como si fuera en realidad un discurso oral (y, en este caso, también espontáneo). Si la oralidad en el cine se convierte en un objeto de estudio apasionante, aún lo es más la representación de una oralidad bilingüe como la que se nos presenta en *Sévigñé* que pretende ser reflejo de las manifestaciones discursivas de la comunicación bilingüe (castellano-catalán) en la actual Barcelona.

2.- La escenificación del bilingüismo en *Sévigñé*

Sévigñé (2004) es el tercer largometraje de la catalana Marta Balletbò-Coll (1960). Tras una estancia en Nueva York, donde recibió formación como cineasta, la directora regresó a Barcelona para rodar sus dos primeras películas: *Costa Brava (Family Album)* (1995) y *Honey, I've sent the men to the moon* (esp. *¡Cariño, he enviado a los hombres a la Luna!*, 1998). Mientras que los dos largometrajes citados fueron rodados en inglés, para su tercer proyecto, *Sévigñé*, la cineasta barcelonesa optó por el castellano y el catalán², haciendo de él una película bilingüe.

Imagen de los títulos de crédito de Sévigñé



² María Camí-Vela analiza la filmografía de esta directora, centrándose en sus trabajos en inglés (Camí-Vela, 2005 y 2010).

El filme cuenta la historia de Júlia Berkowitz, una directora teatral que atraviesa una profunda crisis personal. En plena crisis existencial aparecerá Marta Ferrer-Amat — profesional de la televisión y al mismo tiempo escritora de una pieza teatral titulada *Madame de Sévigné*— de quien Júlia se enamora. Tras grandes complicaciones la obra logrará estrenarse en el *Teatre Nacional de Catalunya*, consagrando a Júlia como prestigiosa directora y actriz teatral y devolviéndole la vitalidad perdida tras el fallecimiento de su única hija.

Si bien la película está rodada mayoritariamente en catalán, algunos personajes interpretan el papel de castellanohablantes. Precisamente el protagonista masculino, el marido de Júlia —quien además actúa de instancia narradora—, es castellanohablante en la ficción. Así pues, tanto en los diálogos como en los dos monólogos a cámara, que enmarcan respectivamente la historia narrada, la voz de Gerardo Varcárcel se escucha en castellano. Los monólogos sirven, por un lado, para abrir la narración que se contará en forma de analepsis o *flashback* (00:00:58-00:02:02) y, por otro, para cerrarla a modo de epílogo (01:15:37-01:16:20).

Monólogo a cámara de Gerardo Varcárcel – Prólogo



Monólogo a cámara de Gerardo Varcárcel – Epílogo



En cuanto a la lengua de rodaje, cabe decir que el catalán tiene mayor peso que el castellano y que el uso del español llama la atención especialmente por el hecho de que el papel del castellanohablante (Gerardo Varcárcel) es interpretado por Josep Maria Pou³, un prestigioso actor catalán muy vinculado al mundo del teatro y de la televisión

catalanes aunque también conocido fuera de Cataluña por su participación en películas españolas⁵ o en series televisivas⁶. La elección de Marta Balletbò-Coll provoca cierto asombro, al menos en el espectador catalán, pues cabría esperar que, en una película en versión original catalana y con un reparto casi exclusivamente catalán⁷ —la propia Marta Balletbò-Coll, Anna Azcona, Eduard Farelo, Montserrat Gausachs, Francesca Piñón, etc.— Josep Maria Pou se expresara en esta lengua como lo hace la mayoría del elenco. La directora de la película justificó la decisión de que Pou hiciera de castellanohablante basándose en la argumentación de su papel (crítico teatral), pues según Balletbò-Coll, la mayoría de críticos teatrales que viven en la capital catalana se expresan habitualmente en castellano⁸. No obstante, este no es el único papel de castellanohablante que encontramos en *Sévigne*, ya que Carme Elías —también catalanohablante en la vida real— interpreta el papel de castellanohablante actuando como Núria Frutschman d'Abadal (exnovia de Varcárcel).

El resto de personajes de la película —Júlia, Marina, Ignasi, etc.— son catalanohablantes⁹ y muestran un bilingüismo activo que les diferencia de los castellanohablantes (pues estos últimos solo muestran competencia pasiva en catalán). Esta distinción observada en la ficción pretende mimetizar el comportamiento lingüístico real de los personajes que interpretan, en función de su pertenencia a una comunidad lingüística o a otra. Como indica Bürki:

Al individuo bilingüe se le ofrecen dos modalidades básicas de comunicación: la monolingüe (bien sea en La o en Lb) y la bilingüe, caracterizada por el empleo simultáneo de ambos códigos en su discurso. La elección entre uno y otro modo de comunicación está condicionada en primer lugar, claro está, por el tipo de interlocutor (bilingüe o monolingüe) (Bürki, 2008: 36).

Así pues, dado que los catalanohablantes en *Sévigne* hablan catalán (La) y castellano (Lb) indistintamente, pueden escoger entre la comunicación monolingüe (La o Lb) y la bilingüe (La + Lb), dependiendo de quién sea el interlocutor o los interlocutores.

³ *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1994), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1998), *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2003), *Miguel y William* (Inés París, 2006), etc.

⁶ Pou comentaba en la citada entrevista (véase nota 4) que la directora le había dicho que sabía que trabajaba mucho en Madrid y por esa razón también le escogió para el papel.

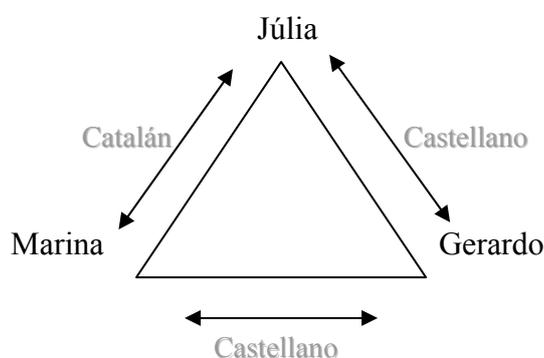
⁷ La norteamericana Leslie Charles interpreta el papel de Joanne Bloom, exnovia de Marina. En la mayoría de las escenas que aparece dialogando con Marina, ambas hablan en inglés. La madre de Júlia Berkowitz, que solo aparece en una escena cuando Júlia y Marina van a visitarla a Provenza, habla francés (01:03:32-01:04:15). El papel de esta última lo interpreta Cesca Guinó.

⁸ En la crítica publicada en el diario *El Punt* (01/05/2005), titulada “Un *valle lacrimarum* amb alguns moments d'èxtasi”, Dani Chicano reproducía las palabras de la directora quien afirmaba que la mayoría de los críticos de teatro de Barcelona son castellanohablantes. Accedido en: www.vilaweb.cat/www/elpunt/noticia?p_idcmp=1268024 (Última consulta 20 junio 2009).

⁹ A excepción de Joanne que es norteamericana y tiene como lengua materna el inglés (véase nota 7).

Si dialogan con otro catalanohablante, la lengua de comunicación es el catalán (La: discurso monolingüe en catalán) y si lo hacen con un castellanohablante, usan el castellano, “adaptándose” así lingüísticamente al interlocutor (Lb: discurso monolingüe en castellano). Este esquema triangular que hemos elaborado ejemplifica el patrón lingüístico que siguen los tres protagonistas —Júlia, Marina, Gerardo— en la película y que, a nuestro modo de ver, parece bastante verosímil con respecto a la elección de lengua y los comportamientos lingüísticos reales:

Modelo de comunicación monolingüe



Como muestra el esquema, lo más interesante a nivel lingüístico es que los protagonistas que en la película desempeñan el papel de catalanohablantes (especialmente Júlia y Marina) cambian de lengua cuando conversan o se dirigen a Gerardo. La elección del castellano (Lb), es decir, su uso a modo de *lingua franca* en las interacciones entre catalanohablantes y los que no lo son es una práctica habitual en los territorios españoles bilingües; este cambio de lengua —que se produce casi automáticamente— se conoce en el ámbito de la lingüística bajo el nombre de “adaptación” o, siguiendo la terminología en inglés, “linguistic accomodation”.

Lo que hemos expuesto en los párrafos anteriores corresponde a modelos de comunicación monolingüe (La o Lb). Nos queda ahora por observar cómo se representa la comunicación bilingüe (La + Lb), es decir, cómo se pone en escena el empleo simultáneo de dos lenguas (catalán-castellano) en un mismo discurso.

A continuación vamos a analizar una secuencia en la que se escenifican distintos fenómenos característicos de las interacciones bilingües y del contacto de lenguas: la adaptación, el *code-switching* / *switching-code* (también llamado cambio de

código) y las transferencias. La secuencia propuesta corresponde al primer encuentro entre Júlia Berkowitz y Marina Ferrer-Amat (00:06:37-00:09:46).

Júlia y Gerardo están cenando en un restaurante (00:06:37-00:07:36). Como en toda la película, la lengua de comunicación entre ambos es el español a pesar de que Júlia es catalanohablante (comunicación monolingüe en castellano). En la mesa de enfrente Marina y algunos amigos conversan en catalán (comunicación monolingüe en catalán). A lo lejos Marina reconoce a Júlia y a Gerardo y se dirige a su mesa para expresarles su admiración (00:07:36). Marina interrumpe la conversación de la pareja primero en catalán (La: “perdó”, dice) y automáticamente cambia de código cuando se dirige a Gerardo (Lb), puesto que sabe que éste es castellanohablante. Así pues, Marina se “adapta” lingüísticamente a Gerardo y prosigue:

[...] perdón, es que Gerardo, yo te admiro mucho, yo coincido mucho con tus críticas y con la separata cultural que diriges. Mira que me da rabia comprar *El Periódico* pero es que soy fan de [...] y te admiro mucho, de verdad, toma para ti [*dándole una rosa*]. Es que como que tu capacidad intelectual a mí me dispara la libido (00:07:36-00:07:57).

Para aclarar a Júlia que su intención está bien lejos de seducir a su marido (pues Marina es lesbiana), se dirige directamente a ella; la marca de cambio de interlocutor se produce precisamente a través de la alternancia o cambio de código castellano-catalán. Hablándole en catalán y con un evidente tono irónico, hace referencia a su sexualidad: “No, tu tranquil·la que jo amb els *tios* res. No, però per un que m’agrada, *pues...*”. Y, volviendo a dirigirse a Gerardo, prosigue en castellano. En este breve fragmento se puede observar también otro de los fenómenos básicos de la comunicación bilingüe): las transferencias (Bürki, 2008: 37). En primer lugar, el préstamo “tio” (en catalán)¹⁰ y, en segundo lugar, la interferencia “pues” que correspondería a la forma normativa “doncs”.

Conversación bilingüe en Sévigné

¹⁰ Préstamo léxico del sustantivo “tío” [español] en su acepción coloquial.



Júlia ♦ Marina ♦ Gerardo

A continuación reproducimos un breve fragmento de la conversación para observar más detenidamente cómo funciona la alternancia y el cambio de código (*code-switching*) en la escena¹¹:

- Marina** [*a Gerardo*]: -De verdad, que te leo te sigo y... que tienes razón en todo y más.
- Gerardo**: -¿Esto va en serio?
- Marina** [*a ambos*]: -[*mirando primero a Gerardo*] Pero que yo generalmente, [*luego mirando a Júlia*] sóc molt discreta, molt catalana, [*mirando a ambos*] però això no ho faig i perdoneu.
- [*Marina empieza a irse pero vuelve*]
- Marina** [*a Júlia*]: -Perdó, és que aquesta és per tu [*dándole la otra rosa*]. Perdona, és que els teus muntatges m'interessen moltíssim.
- Júlia**: -Ah, gràcies.

¹¹ Todas las transcripciones que aparecen en el artículo son nuestras.

Marina [*a Júlia*]: -Sí, com que no els hi falta ni els hi sobra res. Sí, com que tens una facilitat increïble per trobar el punt mig que a mi sempre se'm escapa, *vale*¹².
[*Dirigiéndose ahora a ambos*] I ara ja no em veieu més...

Como puede apreciarse en este fragmento (y en general en toda la secuencia), Marina alterna constantemente entre el castellano y el catalán. En principio, la alternancia o elección de lengua está muy bien definida, a pesar de no negociarse explícitamente en la conversación: Marina habla catalán con Júlia y castellano con Gerardo. El cambio de código funciona como especificación del interlocutor, si bien emplea el catalán cuando se dirige a ambos¹³.

También debe señalarse que en un par de ocasiones Marina cambia de lengua dentro de un mismo segmento oracional. Veamos dos ejemplos significativos¹⁴:

Ejemplo 1: “*Pero que yo generalmente, sóc molt discreta, molt catalana, però això no ho faig i perdoneu.*”

Ejemplo 2: “*Perdoneu, que faig com el Colombo que sempre parece que se va pero regresa con algo más.*”

En el primer caso se trata de una especificación del interlocutor, dado que la alternancia de código viene marcada por el cambio de persona a quien se dirige. Esta afirmación solo puede hacerse tras el visionado atento de la escena, puesto que la mirada de Marina se orienta ligeramente primero hacia Gerardo y después hacia ambos, al tiempo que cambia del castellano al catalán. En el segundo ejemplo, el *code-switching* a nivel interno tiene una función muy distinta de la que acabamos de analizar, ya que se trata de una función expresiva. Haciendo uso de esta estrategia discursiva, es decir, del cambio de código, la hablante no cambia de interlocutor sino que enfatiza que lo que está diciendo en la otra lengua (en castellano) tiene un tono irónico. Así pues, desde el punto de vista pragmático, el *code-switching* intraoracional debe entenderse en este contexto como una marca de ironía.

Otro recurso interesante en la película es el uso de la voz en *off*. En *Sévigne* esta voz proviene de dos personajes distintos: por un lado, de Gerardo (en solo una ocasión)

¹² Interferencia léxica (la forma normativa sería “d’acord” o “entesos”).

¹³ No deja de resultar curioso que Marina opte por el catalán para dirigirse a ambos, puesto que cabría esperar que lo hiciera en castellano, como sucede más habitualmente en las prácticas lingüísticas reales.

¹⁴ Marcamos en cursiva el segmento oracional en castellano.

y, por otro, de Marina. Como hemos visto, en la ficción Gerardo es castellanohablante y, como era de esperar, el espectador oye sus pensamientos en español (00:02:10-00:02:22), justo después del monólogo a cámara con el que se abre la película. La voz en *off* de Marina la escuchamos en varias ocasiones y en este caso la puesta en escena también muestra coherencia narrativa: como Marina es catalanohablante, su voz en *off* se oye en catalán. Este recurso se emplea varias veces a lo largo de *Sévigé*: por ejemplo, al principio de la película, intercalado en montaje paralelo con otras imágenes y diálogos (00:02:33-00:02:40 y 00:03:27-00:03:38); y también casi al final, intercalado con diversos diálogos, cuando la escritora de la pieza teatral comenta (en *off*) el estreno de la obra que está a punto de comenzar (01:12:44-01:14:43).

Mediante distintos recursos narrativos aplicados de manera coherente y acertadas decisiones de puesta en escena, Marta Balletbò-Coll “reconstuye” con éxito en *Sévigé* el bilingüismo social practicado en Cataluña, concretamente en la Barcelona actual. La “oralidad prefabricada”, siguiendo la terminología de Chaume, se escenifica en el filme con bastante naturalidad; el contacto de lenguas catalán-castellano, a pesar de ser “fingido” (como toda oralidad en las películas de ficción), se muestra verosímil, consiguiendo mimetizar a través de distintas estrategias el bilingüismo catalán.

BIBLIOGRAFÍA

- BALLETBÒ-COLL, Marta (2004): *Sévigé*. DVD.
- BRUMME, Jenny (2008): *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, Madrid / Frankfurt a.M, Iberoamericana / Vervuert.
- CAMÍ-VELA, María (2005): *Mujeres detrás de la cámara. Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*, Madrid, Ocho y medio.
- CHAUME, Frederic (2003): *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Vic, Editorial Eumo (Biblioteca de Trad. i Interp.; 8).
- BÜRKI, Yvette (2008): “La representación de la oralidad bilingüe en la literatura: Carmelo”, en *La oralidad fingida: obras literarias. Descripción y traducción*, eds. J. Brumme / H. Resinger, Madrid / Frankfurt a.M, Iberoamericana / Vervuert, pp. 33-58.
- CAMÍ-VELA, María (2010, en prensa): “Cineastas españolas que filman en inglés.

¿Estrategia comercial o expresión multicultural?”, en *Estudios culturales y de comunicación*, ed. M. P. Rodríguez, San Sebastián-Donostia, Universidad de Deusto UP.

www.costabravafilms.com/ (Última consulta 20 junio 2009).

www.josemariapou.com/es/cine.html (Última consulta 20 junio 2009).

**AQUEL SABOR BRASILEÑO... VIVA EL PUEBLO BRASILEÑO Y LA
GUERRA DEL FIN DEL MUNDO, O LA PERCEPCIÓN DE BRASIL A TRAVÉS
DEL ESPAÑOL LITERARIO**

Isabelle Gutton
Universidad de Oviedo

Palabras clave: Traducción, Idiolecto, Portugués.

El portugués y el español, a pesar de un origen común, de notables similitudes estructurales y léxicas, y de la contigüidad de sus áreas geográficas, son dos idiomas distintos. Esta perogrullada tiene una implicación fundamental: siempre será necesaria la mediación de una traducción para pasar de un idioma a otro. Por traducción entenderemos lo que García Yebra define, bajo la etiqueta de “traducción escrita interlingüística”, como “reformular un texto de manera que tengan acceso a su contenido y, en lo posible, a su estilo, lectores a quienes la formulación original les resulta incomprensible, o difícilmente comprensible” (2004: 13).

Lo llamativo es que este fenómeno – dos idiomas próximos pero distintos, en territorios fronterizos – se va a trasladar con el descubrimiento y la conquista al otro lado del Atlántico, conformando así un paralelismo americano de lo que está ocurriendo en la península ibérica. El tratado de Tordesillas (1494) le dejó a Portugal el monopolio de la exploración y explotación de las tierras situadas al este de la línea imaginaria que une la embocadura del Orinoco a la embocadura del Amazonas, y las incursiones en la selva amazónica acabaron de configurar lo que conocemos como el Brasil actual. Razones históricas, pues, aislaron un país cuyo idioma oficial sigue siendo el portugués, un portugués que se enriqueció con el aporte indígena (el tupí era la *lengua general* de la zona) y el de los dialectos africanos (Merlino, 1983). En cuanto al español en América, su evolución y configuración presentan una complejidad mayor, por la inmensa diversidad de coordenadas geográficas, históricas y sociológicas. Por poner sólo un ejemplo, la teoría indigenista, desarrollada por Rodolfo Lenz y sostenida un tiempo por el filólogo dominicano Pedro Henríquez Ureña, que defendía la influencia

del sustrato, ha sido atacada, entre otros por Amado Alonso, por su perspectiva excesivamente simplificadora. No puede explicar satisfactoriamente ni el conjunto de las divergencias con el español peninsular, ni las divergencias entre las distintas modalidades del español en América. No obstante, sin entrar en detalles, podemos constatar que en el imaginario colectivo, la relación que une Brasil a Portugal es la misma que la que une los países americanos de habla española a España, o sea, la relación del Nuevo Mundo con el Viejo, de las antiguas colonias con sus respectivas metrópolis.

Así, los diálogos ibéricos e iberoamericanos se establecen en un doble nivel: por una parte el diálogo lingüístico entre español y portugués, por otra parte, transversal, el diálogo cultural entre Europa y América, con el Atlántico como barrera física y simbólica. El lenguaje literario ofrece una capacidad específica para franquear esas barreras, para enriquecer el diálogo, precisamente porque la literatura hace mucho más que usar el lenguaje como un mero instrumento de comunicación. A través de dos novelas en español sobre Brasil, *Viva el pueblo brasileño* de João Ubaldo Ribeiro y *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, nos proponemos intentar evaluar dos tipos de procedimientos para sugerir la atmósfera de una cultura distinta. Estas dos novelas permiten una perspectiva comparatista eficaz por sus numerosas afinidades: ambas son representantes de la llamada nueva novela histórica (Menton, 1993), coinciden en el tiempo – ambas son de los 80 –, en el tipo de estructura – fragmentos superpuestos formando mosaico, conforme a la desaparición de los relatos hegemónicos –, e incluso en el tamaño físico del libro.

A modo de brevísima presentación, el novelista y periodista brasileño João Ubaldo Ribeiro (1941, isla de Itaparica, cerca de Salvador, Bahía) es miembro de la Academia Brasileira de Letras desde 1994. Recibió el prestigioso premio Camões en septiembre de 2008. Su novela *Viva o povo brasileiro* (1984) es un amplio fresco que recorre más de tres siglos de la historia de Brasil, desde 1647 hasta 1977, en busca de una identidad nacional identificadora. Aquí, nos interesaremos por la traducción al español de la novela, que se publicó cinco años después con el título *Viva el pueblo brasileño*, de la mano de Mario Merlino. Escritor, traductor, profesor de lengua y literatura, Merlino es además presidente de la Acett, la Sección Autónoma de Traductores de Libros de la asociación Colegial de Escritores fundada en 1983. La

traducción española de *Viva o povo brasileiro* permite estudiar la labor de adaptación y recreación del traductor para poner al alcance de un público hispánico un texto auténticamente brasileño tanto por su temática histórico-cultural como por su explotación del lenguaje.

Nada más abrir el libro, el lector se encuentra con una advertencia del traductor que hace hincapié en las dificultades que tuvo que superar:

Traducir *Viva o povo brasileiro* fue una tarea difícil a la vez que apasionante. Hubo preguntas, consultas al autor, dilemas y vacilaciones. Mientras trabajaba, tuve en varias ocasiones la impresión de que hacía falta una lengua común que permitiese transitar de los usos frecuentes en España a los de otros países de habla hispana. Pero la *hybris* siempre termina mal y uno acaba suspendido entre dos o varios mundos. La lengua suele ser inagotable y escasa (Ubaldo Ribeiro, 1989: 7, Nota del traductor).

La novela representó un auténtico desafío precisamente a causa de la doble barrera lingüística y cultural que Merlino iba a tener que franquear. Como traductor al español, se vale de la norma culta del español, que servirá siempre de referencia. Sin embargo la realidad de Brasil resulta mucho más pareja a la de sus vecinos americanos que a la de España. Al final, Merlino, como lo aclara él mismo en la misma advertencia, acabó recurriendo a términos cubanos para designar plantas o animales no conocidos en España, cuando la equivalencia existía. Recuperó fórmulas propias de Hispanoamérica cuando la proximidad del ambiente, la atmósfera, lo sugerían. Incluso acabó inventando, cuando en el original la sintaxis o la grafía de las palabras habían sido alteradas por el autor. La colaboración con Ubaldo Ribeiro garantiza que esas elecciones se efectuaron en conformidad con la intención original. Albert Bensoussan, traductor del español al francés (y, por cierto, traductor de Vargas Llosa), recuerda que la verdadera dificultad, en definitiva, no tiene que ver tanto con el cambio de código sino con la perfecta comprensión del sentido del texto fuente, que implica una completa inmersión del traductor en otra cultura y sobre todo su capacidad para transmitirla:

Le traducteur doit faire l'effort d'entrer dans une culture différente, dans un langage différent; or il y a des niveaux de langage extrêmement pernicieux, ou fatals pour le traducteur. C'est difficile d'entrer dans la culture d'un pays lointain qui n'est pas la nôtre et d'en deviner les nuances¹ (Bataillon *et al.*, 1988 : 40).

¹ “El traductor debe hacer el esfuerzo de entrar en una cultura diferente, en un lenguaje diferente; no obstante hay niveles de lenguaje extremadamente perniciosos, o fatales para el traductor. Es difícil entrar en la cultura de un país lejano que no es la nuestra y adivinar sus matices” (la traducción de esta cita y de las siguientes en francés son traducciones *ad hoc*).

Es también la opinión de Mario Merlino, que estima fundamental conocer, junto con la lengua, la cultura que transmite, su entorno, su tiempo. Recurre a un ejemplo tomado prestado precisamente del ámbito cultural brasileño, tan elemental como los hábitos culinarios:

Una comida brasileña, sus ingredientes y la forma de elaborarla no se puede cambiar por otra receta conocida en España aunque sea bajo el amparo de que al lector le será más fácil entender lo que comen los protagonistas. Lo que se estaría haciendo es alejarlo de la realidad de la narración (Merlino, 2007).

Como consecuencia de ello, no puede evitar el consabido recurso a las notas del traductor. *Viva el pueblo brasileño* procura evitar cualquier interferencia demasiado patente de la mediación del traductor; no obstante, no puede prescindir totalmente de las notas al pie de página, treinta y dos en total, lo cual es al fin y al cabo poco para una novela que cuenta con más de 700 páginas. Contrasta con la estrategia que el mismo Merlino había adoptado al traducir *Sargento Getúlio*, igualmente de João Ubaldo Ribeiro. Aunque de extensión más modesta (unas 150 páginas), la novela cuenta con seis densas páginas finales de notas. En *Viva el pueblo brasileño*, varias notas se dedican a llenar las lagunas botánicas – cuando no existía equivalencia cubana –, las extrañezas de aquella naturaleza americana tan ajena a la de Europa. A fines ilustrativos, limitémonos a citar la nota que aclara “oiticeros”: “(*Moquilea tomentosa*): Árbol de la familia de las rosáceas, abundante en el nordeste” (Ubaldo Ribeiro, 1989: 243). Seamos sinceros: muchas veces estas definiciones no nos van a ayudar realmente a visualizar el objeto del que se trata, pero sí nos indican pistas para una potencial búsqueda y sobre todo permiten preservar en el texto el significante que da así a la traducción un sabor de autenticidad y, ¿por qué no decirlo?, de exotismo. Otras notas son relativas a aspectos culturales específicos de Brasil: unidades de medida, moneda, religión, tradiciones, economía, historia, literatura... Por fin, el último tipo de notas son las que señalan fragmentos en castellano para que el lector se conciente de la penetración de sus propios idioma y cultura en el texto original, a través del uso de refranes – “Entre abogados te veas” (p. 689) –, canciones – “¡Bésame, bésame mucho! ¡Como si fuera esta noche la última vez! Bésame....” (p. 670) –, lemas – “¡no pasarán!” (p. 686) – e incluso se señala una conversación en portuñol; la nota del traductor específica, a principio de un diálogo en español coloquial: “En castellano en el original. En todo el diálogo que sigue se utiliza un castellano, no siempre correcto, mezclado con

términos portugueses” (p. 495). Sobre el concepto de portuñol volveremos más adelante.

Para lograr una traducción de calidad, encima de la pericia lingüística y de las opciones formales de cada uno, Merlino asegura – y cualquier persona sensata con alguna experiencia de traducción no puede sino coincidir con él – que es imprescindible haber vivido en el país del que vamos a traducir. Y es que la práctica de la traducción no es un ejercicio mecánico (todos los que se hayan enfrentado a los resultados deficientes, hasta absurdos, de la traducción automática lo confirmarán...), sino una práctica lingüística que moviliza toda la experiencia vital, toda la sensibilidad posible. Aline Schulman, traductora francesa de Goytisolo – entre otros –, concuerda en la necesidad de acercarse físicamente a la otra cultura:

Il me semble que la résistance que peut nous opposer un texte latino-américain, à nous traducteurs européens, mis à part les problèmes de lexique, est dans la difficulté que nous pouvons avoir à visualiser ce que le texte nous propose (...) Et quand je parle de visualiser, je ne pense pas seulement au décor, mais à des attitudes, des comportements et, à la limite, des voix. Le traducteur doit être capable d’apprécier le niveau exact de familiarité ou de vulgarité d’une expression ; ne pas faire parler, comme cela m’est arrivé à mes débuts, un camionneur du fin fond du Chili à la manière d’un grand chambellan (Bataillon *et al.*, 1988 : 39)².

En *Viva el pueblo brasileño*, los niveles lingüísticos son fundamentales para caracterizar a los personajes cuya personalidad e ideología vienen en gran parte definidos por su uso del idioma: la nobleza local y su torpe imitación de los usos europeos, la vitalidad étnica, lingüística y cultural de las clases menos favorecidas, la estrategia del mulato que esconde su origen africano y se inventa antepasados ingleses. Ubaldo Ribeiro, cuando hace hablar a un campesino, recoge sus palabras de un modo literal, introduciendo un texto que cuesta descifrar e interpretar. ¿Qué puede hacer el traductor en este caso? Según Bensoussan no existe receta, lo que hay que hacer es respetar los distanciamientos desde una perspectiva global y no literal, percibir el “sonido”, la “música” (1988: 45). Aline Schulman expone la solución que aplica cuando Goytisolo introduce en un texto en castellano secuencias de español de Cuba en transposición fonética: ella acude a un hablante de las Antillas francesas para que se lo traduzca, para

² “Me parece que la resistencia que nos puede oponer un texto latinoamericano, a los traductores europeos, una vez superados los problemas de léxico, está en la dificultad que podemos tener para visualizar lo que nos propone el texto [...] Y cuando hablo de visualizar, no estoy pensando solamente en el decorado sino también en actitudes, comportamientos y, ¿por qué no?, voces. El traductor tiene que ser capaz de apreciar el nivel exacto de familiaridad o de vulgaridad de una expresión; no mandar hablar, como me pasó a mí en mis inicios, un camionero del Chile profundo igual que un chambelán.”

conservar un paralelismo (Bataillon *et al.*, 1988: 46). Ahora bien, es también la solución por la cual opta Merlino, pero hay que tener presente que el “truco” funciona sola y únicamente gracias a la percepción sobrentendida que tenemos de la relación entre Francia y las Antillas francesas, entre España y los países americanos de habla española, entre Portugal y Brasil, o sea entre los herederos de la Europa colonizadora y los de la América colonizada, una relación histórica y geográfica que explica el paralelismo lingüístico-cultural implícito. Pero, ¿qué haría un traductor al japonés?

El caso de la novela de Mario Vargas Llosa (Arequipa, 28 de marzo de 1936) se plantea desde otra perspectiva: ya no la transposición del portugués de Brasil al español, sino el camino que va del español al portugués de Brasil. *La guerra del fin del mundo* es la cuarta novela más importante de Vargas Llosa, y es tanto más significativa cuanto que marca en su obra el inicio de una expansión creciente hacia el mundo, que implicará una universalización. El escritor peruano se documentó, tanto por lecturas como en el terreno, para la recreación de un episodio puntual de la historia de Brasil: la guerra de Canudos, una revuelta antirrepublicana de masas sebastianistas guiadas por un profeta iluminado, Antonio Vicente Mendes Maciel, el Consejero. Unos ocho mil seguidores suyos se instalaron en las áridas tierras del *sertão* e, imprevisible y desesperadamente, lograron resistir a cuatro incursiones militares sucesivas. Vargas Llosa es deudor de la obra clásica de la literatura brasileña *Os sertões* (1902) de Euclides da Cunha (1866-1909), que relata el mismo episodio. En principio mera ampliación de artículos periodísticos, la obra de Euclides da Cunha fue una revolución en la historia de la lengua portuguesa, poniendo a prueba las inquietudes sobre la escritura en Brasil, la interpretación del mundo, las diferentes modalidades de observación y de saber

El aspecto que nos interesa aquí es el aspecto literario de la lengua que emplea Vargas Llosa para acercarse a Brasil. En efecto, recordemos primero que él considera que la lengua que se escribe y habla en España y la lengua que se escribe y habla en Latinoamérica son una misma y única lengua, en la medida en que los puntos comunes son mucho más importantes que las diferencias nacionales o regionales. Admite que esas diferencias existen, pero estima que su importancia varía mucho según cada escritor: “Ce sont les écrivains qui, beaucoup plus que les nations, les établissent³” (Bataillon *et al.*, 1988 : 38) De estas palabras cabe inferir que Vargas Llosa le concede

³ “Son los escritores quienes, mucho más que las naciones, las establecen” [las diferencias entre los distintos usos del español].

la preeminencia al idiolecto, o sea a los rasgos propios de la forma de escribir de cada escritor. Una expresión propia, por otra parte, que tiende a una mayor universalización, acorde con las características de difusión a gran escala del boom. Las afinidades entre escritores se configuran más por su manera de considerar al idioma que por su pertenencia geográfica.

El caso de *La guerra del fin del mundo*, según se desprende de sus propias palabras, va todavía más allá, presenta una orientación más atrevida:

C'est un autre langage, parce qu'il s'agit d'une histoire qui se passe au Brésil au XIX^e siècle, avec des personnages brésiliens. Le problème consistait à leur faire parler un langage différent de celui de la narration. Pour ne pas caricaturer leur façon de s'exprimer, il m'a fallu inventer une espèce d'espagnol, capable de suggérer de temps en temps le portugais, ou plutôt le brésilien⁴ (Bataillon *et al.*, 1988 : 39).

Veamos como procede. Inicia la inmersión cultural desde el paratexto: inmediatamente después de la dedicatoria, precisamente dirigida a dos grandes figuras de la literatura brasileña, el ya mencionado Euclides da Cunha y Nélida Piñon, el lector se enfrenta a tres documentos integralmente en portugués. Los dos primeros son gráficos: un grabado popular representando la figura histórica central de la novela, acompañado de una leyenda que reza “O Fanatico Antonio Conselheiro”, y una estampa detallada del lugar, el pueblo donde los milenaristas fundaron su comunidad, con el título “Vista de Canudos tirada do alto da Favella pelo Academico Martins Horcades”. El tercero es una estrofa popular, o aparentemente popular, que condensa en cuatro versos el conflicto y el trasfondo ideológico:

O Anti-Christo nasceu
Para o Brasil governar
Mas ahi está O Conselheiro
Para delle nos livrar (1981: p. 11).

A continuación de esos documentos paratextuales que nos anticipan protagonista, lugar y conflicto, en el texto se impone desde el primer párrafo la palabra “sertón”, aquellas áridas tierras del interior brasileño, que es la clave espacial de la novela. Asociado a este espacio, Vargas Llosa, o mejor dicho el narrador, parece regodearse en las enumeraciones de topónimos que cumplen más una función poética, estética, que realmente informativa: “Tucano, Soure, Amparo, Pombal”, “Bom Conselho,

⁴“Es otro lenguaje, porque se trata de una historia que transcurre en Brasil en el siglo XIX, con personajes brasileños. El problema consistía en hacer que hablaran un lenguaje distinto al de la narración. Para no caricaturar su manera de expresarse, tuve que inventar una especie de español, capaz de sugerir de vez en cuando el portugués, o mejor dicho el brasileño.”

Geremoabo, Massacará, Inhambupe”, “Monte Santo, Entre Ríos, Abadía, Barracão”, “Itapicurú, Cumbe, Natuba, Mocambo”, “Alagoinhas, Uauá, Jacobina, Itabaiana, Campos, Itabaianinha, Perú, Riachão, Lagarto, Simão Dias” (Vargas Llosa, 1981: 22-23). También conservará en portugués nombres propios como títulos de publicaciones – *Jornal de Notícias*, *Diário de Bahia* –; en cambio traducirá los nombres de personajes o entidades que se prestan a ello – “el Consejero”, no “O Conselheiro”; el barón de Cañabrava con “ñ” española; “Bahía”, no “Bahia”... –, los partidos y lemas – “Partido Republicano Progresista”; “Un Brasil Unido, Una Nación Fuerte” (p. 24), etc. El trabajo más llamativo es el del léxico, que sufre incluso en la narración una manipulación leve pero constante. Para empezar se constata la presencia discreta de términos brasileños para referirse a una realidad cultural como pueden serlo la cocina (por ejemplo “farinha”), la naturaleza y entorno (“caatinga”, “xique-xique”...). Más interesante son las modificaciones ortográficas, como es el caso de la palabra *jagunço*, convertida en “yagunzo” para preservar la identidad fonética [jagúnso⁵]. Otro ejemplo interesante es el de la palabra “pistero”, inventada por Vargas Llosa para designar a los guías del sertón, capaces de orientarse en las inmensas tierras del interior. La palabra no figura en ningún diccionario del castellano ni del español de América, pero resulta perfectamente clara en el contexto, por su construcción sobre la raíz “pista”; es de notar el sufijo que “españoliza” la palabra, al revés de la grafía “nh” de “farinha”, que, en cambio, daba un toque visual característicamente portugués. El narrador, heterodiegético, siempre dispuesto a adoptar focalizaciones internas y a reflejar una multiplicidad de voces, nunca nos esconde que el idioma empleado es el portugués. Por ejemplo, cuando el frenólogo y anarquista escocés Galileo Gall entra en escena por primera vez, sus primeras palabras provocan un comentario del narrador que pone en evidencia su condición de extranjero: “murmura, en un portugués dificultoso” (p. 24). Pero, estrictamente hablando, este comentario es contradictorio ya que se formula en español... Los personajes brasileños sí que utilizan un léxico y estructuras más imitativos, que sugieren el portugués de Brasil.

La clave está en la palabra “sugerir”. Se realiza una mezcla sutil, presente pero no hostil. El lector debe entrar en una atmósfera que le es ajena, sin sentirse rechazado. Pero él debe dar el paso de la inmersión, ya que la cultura y el idioma se insinúan en las

⁵Para esta transcripción fonética, asumimos que para Vargas Llosa, que es peruano, el lector, por lo menos su lector ideal, no pronuncia la [θ].

páginas de la novela sin llegar a hacerle sombra a la obra, que sigue siendo escrita en español, un español algo manipulado.

Entonces, ¿cuál sería la diferencia con el portuñol? El portuñol (o portunhol) es en principio un fenómeno no literario sino sociolingüístico, que nace de una conjetura concreta en la que el hablante va a utilizar simultáneamente dos o más lenguas para comunicarse. La práctica del portuñol viene facilitada por el origen común y la proximidad de los dos idiomas, que incitan a uno de los interlocutores a expresarse en el idioma del otro sin preocuparse por la gramática y con una tendencia a adaptar las palabras. Tiene un carácter pragmático y accidental, dándose principalmente en zonas fronterizas o en encuentros plurinacionales informales. El portuñol de América nace en la zona de la triple frontera, o sea la frontera entre Brasil, Paraguay y Argentina.

Los “idiomas mestizos” suelen carecer de legitimidad en el panorama literario; los nombres compuestos con que se les suele denominar (espanglish, portuñol, tex-mex, chinglish...) denotan una visión algo desdeñosa: no son ni una lengua ni la otra (Crystal, 2005: 44-45). Sin embargo, además de que los lingüistas se están interesando cada vez más por este fenómeno, el autodenominado portuñol salvaje está empezando a querer conquistar un prestigio literario. El calificativo “portunhol selvagem” o “portuñol salvaje” se lo atribuyó el brasileño Douglas Diegues, poeta y director de programas en la televisión regional de Mato Grosso do Sul. Para los que se sorprendan de esta etiqueta, remite al origen en las selvas de esta región, no quiere inscribirse en la dialéctica civilización-barbarie ni tiene que ver con un sentimiento de superioridad eurocentrista. Se celebró por primera vez, del 6 al 9 de diciembre del 2007, en Paraguay, el primer congreso dedicado al portuñol bajo el título “Primer encuentro Trans-fronteras de Portuñol Salvaje” (El Diario Exterior, 2007), reuniendo a literatos paraguayos, argentinos y brasileños. La primera novela conocida en portuñol salvaje aparece en 1993 de la mano de Wilson Bueno y se titula *Mar paraguayo*; luego siguen dos libros de sonetos salvajes por Douglas Diegues: *Dá Gusto Andar Desnudo Por Estas Selvas* y *Uma Flor Na Solapa Da Miséria*. Sin embargo, a pesar de tener actualmente ya varias publicaciones y un número cada vez mayor de participantes, Douglas Diegues reivindica el portuñol salvaje como “primeiro non-movimento literário

del mundo” (Diegues, 2008)⁶. ¡Ojo!: no un movimiento no-literario sino un no-movimiento literario. Lo que se niega no es la literatura sino la noción de movimiento, entronca ideológicamente con la oposición a la globalización y al pensamiento único. En efecto, la clave está en que nunca habrá un portunhol salvaje único, sino miles, reales y virtuales, escritos y hablados, cada hablante creando el suyo en cada instante. Es la noción de idiolecto que se potencia hasta hacer estallar los códigos normalizados asociados a países, a fronteras tradicionales. Hasta se da el caso de un poeta alemán, Timo Berger, que escribe en “portu-alemaniol-selvagem”, coincidiendo con el desplazamiento de las fronteras que evocaba Gabriel Magalhães en este mismo congreso de Aleph. Los escritores en portuñol salvaje utilizan la palabra “inventar” en vez de “escribir”: cada libro es inventado.

Para concluir, el portuñol salvaje es todavía experimental. De momento es un fenómeno estético-literario que busca un público más amplio, y que por la evolución de los contactos entre idiomas podría venir a hablarse cada vez más. Pero rechaza cualquier adscripción a una norma. Como declaró Douglas Diegues (y la cita se reproduce en auténtico portuñol salvaje...): “Porém: tomara que el portunhol venga a serlo uma de las lenguas mais faladas del continente americano y que prosiga non-ofiziale for ever...” (2008). En cambio Mario Merlino y Mario Vargas Llosa se sitúan siempre con respecto a una norma que sirve en todo momento de referencia. La traducción de Merlino es impecable en este sentido de traducción como re-creación literaria y Vargas Llosa, él, logra un efecto estético que funciona como seña de identidad y como generador de otra realidad. Su ambición no es documental sino conseguir la autonomía del relato, una autorreferencialidad que lo sitúa al servicio de un propósito superior y universal: la denuncia del fanatismo.

Termino aclarando el título de este artículo, citando las palabras del cubano Severo Sarduy:

Lo que queda de un libro no son frases, ni citas, no siquiera palabras, sino un gusto en la boca, una euforia particular, el trazo de un arco, el de una puerta mudéjar; a veces un malestar (2000: 81).

⁶ Entrevista consultada en la página dedicada a la literatura y al arte *Cronopios* del 5 de septiembre de 2008, www.cronopios.com.br. Toda la información posterior ha sido sacada de esta entrevista y del blog de Diegues dedicado al portuñol salvaje <www.portunholselvagem.blogspot>. La primera información que tuve sobre portuñol salvaje las encontré en un artículo de Claudio Jordão del periódico *Istóe*, de São Paulo, que principalmente resume la entrevista de *Cronopios*.

Dejando aparte el lirismo del arco y de la puerta mudéjar, esta cita ilumina lo que es la lectura del punto del lector “normal”, no del estudioso que transforma el libro en instrumento profesional: una relación afectiva, sensorial. Un gusto en la boca, dice Sarduy, o sea no el estímulo de las facultades intelectuales sino una sensación, un sabor. El sabor del lejano Brasil para los que son europeos e hispanohablantes. Merlino y Vargas Llosa, cada uno a su manera, consiguen dejarnos aquella musiquilla, aquel sabor, aquella euforia.

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO (2007): “Escritores argentinos y brasileños, por la defensa del *portunhol*” en *El diario exterior*. Accedido en www.eldiarioexterior.com.
- BATAILLON, Laure, Albert BENSOUSSAN, Juan GOYTOSOLO, Alice SCHULMAN y Mario VARGAS LLOSA (1988): “L’Espagnol una langue sur deux continents. Table ronde présentée par Laure Bataillon et Albert Bensoussan” en *Actes des quatrièmes assises de la traduction littéraire (Arles, 1987)*, Arles, Acte Sud, pp. 35-63.
- CRYSTAL, David (2005): *La revolución del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial.
- DIEGUES, Douglas (2008): “Que diablón vien a ser isso?” en *Cronópios*. Accedido en: www.cronopios.com.br.
- GARCÍA YEBRA (2004): *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Gredos.
- Magalhães, Gabriel (2009): “Mesa-redonda 2: Diálogos Ibéricos entre los Siglos XVIII y XIX” en *Diálogos ibéricos e iberoamericanos. VI Congreso Internacional de Aleph*, Universidad de Letras, Lisboa.
- MELO MIRANDA, Walter (1999): “Moderno, pós-moderno e a nova expressão brasileira”, en *História da literatura brasileira*, dir. Sílvio Castro, volumen 3, Lisboa, Alfa.
- MENTON, Seymour (1993): *La nueva novela histórica de la América latina 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica.

- MERLINO, Mario (1983): “Brasil y la novela en el siglo XIX” en *Las mejores novelas de la literatura universal, tomo XXI Novela brasileña*, Cupsa Editorial, pp. XII-XIX.
- _____ (2007): “Los lectores deberían devolver un libro mal traducido. Entrevista a Mario Merlino”, en *Consumer Eroski*, pp. 14-17. Accedido en: www.revista.consumer.es.
- SARDUY, Severo (2000): “El texto devorado”, en *Antología*, prólogo de Gustavo Guerrero Jiménez, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 81-84.
- UBALDO RIBEIRO, João (1989): *Viva el pueblo brasileño*, Madrid, Alfaguara.
- VARGAS LLOSA, Mario (1981): *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral.

**TRADUCCIONES Y TRADICIONES:
POLIFONÍA E INTERTEXTUALIDAD EN LAS REVISTAS LITERARIAS
ANDALUZAS DE LAS DÉCADAS DE LOS SETENTA Y OCHENTA**

Fernando Guzmán Simón
Universidad de Huelva

Palabras clave: Polifonía, Intertextualidad, Traducción, Poesía, Revistas literarias.

1.- Sobre las revistas literarias vs antologías de poesía en la década de los 70 y 80

Hace ya algunos años que en la historiografía literaria española se instauró como axioma el siguiente discurso descrito por José Luis Falcó:

(...) las antologías han desempeñado un papel fundamental en la vida literaria española. Pero su protagonismo ha sido todavía más relevante a partir de 1970, ya que en buena medida *han tenido que cubrir el vacío que dejaron las innumerables revistas que habían animado el panorama de la poesía española de postguerra*. Por su particular hibridez genérica –de matriz dialógica, intertextual–, las antologías nos proporcionan además unos parámetros singulares desde los cuales reescribir la historia de nuestra poesía, particularmente la de estos últimos cincuenta años (Falcó, 1991: 180. El subrayado es nuestro).

En líneas generales, la historiografía literaria ha prestado más atención a las antologías de poesía que a las revistas. Dicha consideración no depara en que ambas son textos colectivos intratextuales que aportan información fundamental y complementaria en la elaboración de una cronología literaria de la poesía española, en general, y andaluza, en particular. El análisis historiográfico de las revistas nos ha llevado a constatar el relevante papel desempeñado por estas publicaciones, sin cuya participación difícilmente entenderíamos la microhistoria literaria en la Andalucía de estos años. Por ello, las publicaciones periódicas siguen siendo en los setenta y ochenta el vehículo preferido de los jóvenes poetas andaluces, especialmente, si carecían de los medios para publicar sus primeros poemas en un libro. La irregular periodicidad y, en ocasiones, la brevedad de estas revistas no suponían una merma en su importancia pues, desde un punto de vista historiográfico, las revistas *Calle del Aire* (1977), *Separata* (1978-1981), *Letras del Sur* (1978), *Fin de Siglo* (1982-1986) o *Antorcha de Paja* (1973-1983), entre otras, habían demostrado su influencia en el campo literario. Estas publicaciones de poesía evidenciarán en nuestro trabajo el dialogismo y la polifonía del texto, mostrando

las tensiones derivadas de su ubicación extrasistémica o periférica dentro del sistema cultural español de la posguerra. No obstante, dicha cultura (entendida como espacio donde interactúan, interfieren y se autoorganizan jerárquicamente los textos) había puesto en práctica las funciones comunicativa, semiótica y simbolizadora del texto que posibilitaron, ya en los años ochenta, un nuevo relato generacional y, en consecuencia, una nueva transferencia de la cultura poética andaluza hacia el centro del sistema literario. En buena medida, las revistas literarias andaluzas fueron responsables directas de dicha transferencia a partir de 1978, pues la dialogía en las publicaciones colectivas adquirió un sentido textual único. De este modo, las distintas revistas construyeron un marco de referencias comunes que había de difundir ampliamente las nuevas propuestas poéticas en sus páginas a modo de autopromoción, como hicieron en 1978 las revistas *Calle del Aire* con el número monográfico dedicado a Juan Gil-Albert, *Letras del Sur* y el *revival* de la revolución del Mayo del 68 o *Separata* y la recurrente revisión del movimiento modernista en la España de principios del siglo XX.

La lectura de estas revistas de los setenta y ochenta aportó una nueva línea interpretativa de obras poéticas del siglo XX, procedentes éstas tanto de los autores exiliados (desconocidos o inéditos en España) como de la literatura extranjera, accesible únicamente a través de las escasas traducciones realizadas hasta el momento. Es a partir de los cambios en el *metatexto* de los autores del final de los setenta, cuando el discurso crítico comenzó a generar una relectura de estas obras, impulsada principalmente desde las páginas de las revistas de los jóvenes autores de los ochenta. Por ende, el nuevo *metatexto* comenzó a reordenar el repertorio de textos pertenecientes al *canon* literario a partir de la relectura de la tradición poética de posguerra, fuera ésta española o no. Dicho proceso, denominado *transferencia*, influyó decisivamente en los textos poéticos que se estaban escribiendo en estos años y posibilitó que, de forma progresiva, los autores incorporasen al centro del sistema literario las obras de los poetas olvidados en la historiografía de la posguerra española o, simplemente, desconocidos por pertenecer a otra lengua. Sin embargo, esta estrategia de reelaboración del canon literario, que nacía de las analogías poéticas entre los poetas de posguerra y los jóvenes de los ochenta, se realizó desde los medios de producción marginales del propio sistema. Es decir, las revistas de poesía en Andalucía pertenecían a ese ámbito literario periférico desde donde se apostaba decididamente por aquellos autores menos reconocidos hasta la fecha. Su incorporación a las tradiciones de los ochenta les concedía una nueva juventud literaria que los poetas supieron aprovechar. Por esta razón, las revistas

literarias andaluzas representaron a partir de 1982 a una cultura extrasistémica y polifónica en la que se desarrollaba un profundo diálogo textual entre los diversos discursos poéticos del siglo XX, tanto en castellano como en francés, italiano, inglés, alemán o portugués.

De este modo, el cambio historiográfico y estético producido a partir de 1973, con el agotamiento de la estética novísima, o desde 1977, con la incorporación de nuevos autores a la nómina de los setenta, no fue fruto de un proceso lineal o evolutivo, sino que se dio de manera simultánea a otras tendencias hegemónicas desde los primeros años setenta. En este sentido, no podemos hablar de «evolución poética», sino de “cronología poética”, y de la historia de la década de los setenta y ochenta no como proceso lineal, sino como malla (Santiáñez, 2002). Las revistas y antologías presentaban una corriente poética multiforme que anunció algunas tendencias posteriores, como la poesía esteticista (elegíaca, helénica, clásica o neomodernista), la poesía minimalista o del silencio (basada en la reflexión ontológica y metafísica) y la denominada poesía de la experiencia o intimista (propuesta en la que apostaban por el equilibrio entre el esmero formal, la teatralidad del sujeto y el contenido humano) (D’Ors, 1994; Siles, 1994; Jiménez, 2006; Molina, 1988). En cierto modo, en la década de los setenta la mayor parte de los poetas de nueva incorporación engrosó la nómina de los autores denominados *poetas ocultos* (Villena, 1985), la *segunda promoción de la generación de los setenta* (García, 1989) o los *disidentes* (Sánchez, 1989), que publicaron tardíamente sus primeros libros (especialmente, a partir de 1975) y se incorporaron a la vida literaria a lo largo de la década de los setenta (Lanz, 1994a; Siles, 1994; y Jiménez, 2006). Dichos autores bebieron poéticamente de una tradición cultural singular que, sin embargo, no nació en el segundo lustro de los setenta, sino que podemos rastrearla en fechas anteriores a 1968. La búsqueda de nuevos referentes literarios fue lo que singularizó la poética de la década de los setenta y, a la postre, la de los ochenta, en un proceso de relectura y enriquecimiento cultural continuo, ajeno al concepto moderno de ruptura.

2.- *Fin de Siglo*: Un proyecto paradigmático en los ochenta

La publicación en 1982 de la revista de Jerez de la Frontera (Cádiz) *Fin de Siglo*, a cargo de Francisco Bejarano y Felipe Benítez Reyes,¹ plasmó en sus páginas un renovado concepto de “cultura” nacido de un contexto social y político nuevo. Los distintos avatares de la democracia recién estrenada convirtieron a los poetas de principios de los ochenta en agentes culturales de primer orden. De hecho, tanto la dependencia de los fondos públicos como la competencia entre las distintas instituciones (Ayuntamientos, Diputaciones Provinciales, etc.) generaron una dinámica en la que se invirtió dinero público en la difusión y promoción de la cultura, en general, y la literatura, en particular. En este contexto, denominado por Marc Fumaroli como “estado cultural” (Fumaroli, 1991; Mainer, 1975), se desarrolló una novedosa tipología de revistas literarias que cuidaba tanto el aspecto formal como los contenidos. Además, abrió sus páginas a otros ámbitos de la cultura, como la literatura extranjera o del exilio. Herederas, en cierto modo, del proyecto iniciado por las revistas de los setenta como la madrileña *Poesía. Revista ilustrada de información poética* (1978-), la sevillana *Separata* (1978-82) o la granadina *Letras del Sur* (1978), la revista *Fin de Siglo* supo reunir con un alto grado de acierto a un grupo de autores de Andalucía occidental que publicaba sus primeros versos en los albores de los años ochenta.

Esta circunstancia transformó las páginas de *Fin de Siglo* en un vehículo idóneo para dar rienda suelta a las aspiraciones de la poesía andaluza de los años ochenta. Por esta razón, encontramos numerosas traducciones, poemas y comentarios críticos tanto de autores muy jóvenes de los setenta y ochenta como otros de mayor edad (tal era el caso de Jaime Gil de Biedma, Vicente Núñez, Julio Aumente, Pablo García Baena, Francisco Brines o Luis Cernuda, entre otros), transformados en referentes literarios del nuevo equipo poético. En cada uno de los distintos números, *Fin de Siglo* mantuvo siempre un interés no sólo por la poesía española del siglo XX, sino por la literatura

¹ Durante este tiempo, la revista *Fin de Siglo* mantuvo una relativa periodicidad en sus cuatro años de vida (1982-1986), distribuyéndose de la siguiente manera: los números cero, uno (junio) y dos/tres (octubre) fueron publicados en 1982; y cuatro (marzo-abril), cinco (septiembre) y seis/siete (diciembre), en 1983. En cambio, 1984 se saldó únicamente con la publicación del número ocho y, el año siguiente, con el número doble nueve-diez y el número once (marzo 1985). El último año de la publicación de la revista *Fin de Siglo* fue en 1986. Con el número doble doce-trece se cerraba la primera época de *Fin de Siglo*, un espléndido periodo cultural que había durado cuatro años en los que se editaron diez ejemplares de la revistas, cuatro de ellos dobles. La extensión de *Fin de Siglo* osciló a lo largo de los cuatro años de vida entre las sesenta y cuatro páginas del número cero (1982) y ochenta y dos, en el número uno (junio 1982), hasta las ciento dieciséis páginas del número doble dos-tres (octubre 1982) o ciento veinte del número doble seis-siete (diciembre 1983).

extranjera más destacada de la posguerra, a través de numerosas traducciones y textos críticos que ayudaron a configurar el nuevo discurso generacional en los ochenta.

3.- Política/poética de la traducción en *Fin de Siglo*

Las páginas de *Fin de Siglo* no fueron sólo un proyecto de difusión de la joven poesía, sino todo un programa de relectura de la tradición en la que se incorporó, con derecho propio, buena parte de la poesía portuguesa, italiana, inglesa o alemana del siglo XX. Ya lo había advertido Jenaro Talens cuando escribió: “no se instituye [una relectura de la tradición] para recuperar un pasado, sino para ayudar a constituir y justificar un presente” (Talens, 1995: 57). El diálogo textual entre los versos de Catulo o Propertio y los jóvenes poetas provenía ya desde la elaboración de los propios traductores. Pues fueron ellos mismos los que, en su búsqueda de una nueva poética, volvieron a leer a los clásicos grecolatinos como muestra la versión de los poemas de Catulo y Horacio (“Oda III, 13”) a cargo de Felipe Villalba (1982: 51). La elección del autor latino Catulo y su poesía refinada y concisa nos muestra en *Fin de Siglo* la predilección en la década de los ochenta por los dísticos elegíacos y sus epigramas satíricos que aluden a una poesía cotidiana y de íntima familiaridad. Estas páginas nos acercan a la reivindicación de la intimidad, el repliegue hacia el sentimentalismo y la emoción, parámetros poéticos en los que también incide la traducción de Luis Alberto de Cuenca en “La visita de Cintia (Propertio IV, 7)”, una elegía amorosa en la que Cintia reprocha al poeta su olvido del amor pasado. Con estos versos de Propertio, el propio traductor mostraba su predilección por una poética que evidenciara una profunda evolución desde los primeros años setenta a los poemarios *La caja de plata* (1985) o *El otro sueño* (1987). En definitiva, se trata de una poesía que posee una actitud distinta ante el lenguaje y ante la tradición, la revalorización de la memoria y de los sentimientos: una poesía que rescata el instante y su temporalidad. A su vez, se evidencia una preferencia por el lenguaje común (el artificio de la sencillez) y la expresión de la subjetividad. En esta misma línea, salvando las distancias, encontramos en *Fin de Siglo* al poeta portugués Eugenio de Andrade (1984: 2-6). En traducción de José Luis García Martín, el autor de *Las manos y los frutos* (1948) desarrolló una poesía breve y concisa, casi epigramática, que lo aproximaba a la lírica oriental y a la poesía arcaica griega, pues no por casualidad Eugenio de Andrade fue también traductor de Safo.

El diálogo textual entre la obra contemporánea y los clásicos configuró poco a poco un nuevo relato generacional que insertaría, con sus filias y sus fobias, una nueva estética que surgió con gran vitalidad en los albores de la década de los ochenta. La construcción de dicho relato se basó en la reinterpretación de un *culturalismo* de cita interna y en la ficcionalización del *yo* poético, como se puede observar en el interés por las traducciones de los poetas griegos contemporáneos. A diferencia de la poesía novísima, los jóvenes autores de los ochenta relejeron la obra de Konstantino Kavafis (1863-1933) por cuanto era capaz de recrear ambientes y espacios en donde se entremezclaban belleza y melancolía. La poesía de este autor griego se convertía en una poética paradigmática, digna del nuevo concepto de imitación. Sus rasgos de estilo integraban sensualidad y elegía, en una atmósfera que mezclaba melancolía, decadencia e ironía (Irigoyen, 1994). Junto a él, Ramón Irigoyen publicó una breve antología titulada “Poesía griega contemporánea” en la que incorporó tanto a Kavafis como a Angelos Sikelianos (1884-1951), Yorgos Seferis (1900-1971), Odisseas Elitis (1911-1996) y Miltos Sajturis. La poesía se convertía bajo la inspiración de Kavafis en un verso impregnado de sensualidad, cuya estética oscilaba entre un tono elegíaco o jubiloso. En una línea análoga, encontramos el interés que despertaba la poesía italiana en la obra de Sandro Penna. Su «Antología mínima», a cargo de José Luis García Martín en la revista *Fin de Siglo*, incide en los rasgos más característicos desde su primer libro *Poesie* (1939): “su melancolía, su amor por los muchachos, su marginación, su extraña alegría de vivir” (García, 1983: 17). En suma, adquirirían estas traducciones el sentido de reforzar la poética de la joven poesía basada en la intimidad, en la autobiografía y en la subjetividad del verso.

Por otro lado, el papel cada vez más relevante que juega en la literatura española la obra poética y crítica de Luis Cernuda se refleja en las páginas de *Fin de Siglo*. Desde los primeros homenajes en la posguerra en las revistas cordobesa *Cántico*, en agosto-noviembre de 1955, y la valenciana *La Caña Gris*, núms. 6-8 del otoño de 1962 (Toledano, 2002; Pérez-Bustamante, 2005), la obra del autor de *La realidad y el deseo* se convirtió en paradigma de la tradición poética contemporánea. De una manera indirecta, el ejemplo de Luis Cernuda promovió el interés por la literatura europea, en cuanto que su escritura integró las diversas tradiciones francesa, inglesa y alemana, tanto en la poesía y en las traducciones como en los libros de crítica literaria (especialmente, en sus páginas de *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)* [1958] o *Poesía y Literatura* [1960, 1964], con Goethe, Hölderlin, Marvell, Browning,

Yeats o Eliot). Todo esto mostraba una relectura atenta y demorada de las nuevas generaciones que se adscribían a una renovada tradición basada en una poesía de contenido anímico, cuyo discurso se convierte en una reflexión sobre la vida (con o sin distanciamiento de algún tipo) y el tono cotidiano no elude el culturalismo de cita interna (Molina, 1988: 115-122). Por ello, anota Jiménez Millán que

El poema se concibe como un desarrollo particular de la experiencia, (...) integradora de elementos biográficos, históricos y culturales. A partir de aquí se pueden dejar al margen tanto la obsesión por los relevos generacionales – esa trampa historicista – como las lecturas *vanguardistas* o esteticistas que se sustentan en una falsa imagen de la modernidad (Jiménez, 2006: 77).

Los artículos críticos de los autores de *Fin de Siglo*, es decir, aquellos que comenzaron a escribir a finales de la década de los setenta y primeros ochenta, se interesaron por el Romanticismo europeo y, a través de sus claves, inauguraron una relectura del romanticismo hispánico a partir de algunas figuras representativas de este periodo, como observamos en los artículos de Fernando Ortiz sobre Blanco White (1982:8-12), Antonio Colinas, sobre Goethe (1984: 56-7), Emilio Barón y el análisis de la influencia de Whitman en Cernuda (1982: 61-2) o la relación entre Cernuda y Hölderlin, a cargo de Enrique Molina Campos (1982: 93-9). Estos últimos incidieron en la reinterpretación del Romanticismo a través del autor de *Donde habite el olvido*, y cómo esta reescritura de los autores románticos, realizada por Cernuda, reubicó en el centro de la tradición poética el interés por la traducción. Del mismo modo, la lectura del poeta romántico Giacomo Leopardi (cuyo pesimismo espiritual, expresión contenida y equilibrio formal), poseía todos los elementos para atraer a poetas como Eloy Sánchez Rosillo, quien firma su traducción en las páginas de *Fin de Siglo*. El comienzo de la década de los ochenta supuso la intensificación del tono elegíaco en la poesía, tanto en el placer como en la destrucción que provoca el paso del tiempo. Dicho tono se completaba con el retorno a una poesía clásica basada en el esmero formal y en el contenido humano. De ahí, el interés de *Fin de Siglo* por aquellos autores que evolucionaron del movimiento modernista hacia las nuevas propuestas estéticas de vanguardia. En este sentido, comenzó una revalorización de los autores neomodernistas menos conocidos como Fernando Fortún (Bonet, 1985: 41-47) y Agustín de Foxá (Trapiello, 1986: 17-24), César González Ruano (Alcalá, 1983: 97-99), José Asunción Silva (Silva, 1986: 51-55), Rafael Cansinos-Assens (1982: 9-16) y Rafael Lasso de la Vega (1983: 6-9). En este interés por la poesía de gran cuidado formal, *Fin de Siglo* albergó unos sonetos de Gabriele D'Annunzio pertenecientes al poemario *Intermezzo* de

su primera época. La versión de Alejandro Villafranca destaca el sólido clasicismo del que parte, su musicalidad y perfección formal. Tampoco se desdeña la lectura de una poeta como Gaspara Stampa, cuyo suicidio por amor y apasionamiento y sus poemas espontáneos (de genuina imitadora de Dante en la composición de sonetos, madrigales, canciones, sextinas, etc.) eran releídos en los ochenta como “una biografía psicológica en el sentido moderno” (Martínez, 1986: 7).

4.- De la vida a la Poesía

Si, con anterioridad, hemos advertido la relación entre la poesía joven de los ochenta y las traducciones que les influyeron en su poética, ahora insistiremos en otra dimensión. Las páginas de *Fin de Siglo* adsorben no la estética de vanguardia, sino la relación entre la poesía y la vida, en tanto que la peripecia vital del autor prevalece a su dimensión literaria. La relectura de estos textos pondría un mayor interés en la emoción y en la inteligibilidad del discurso poético ante un público más o menos amplio (Siles, 1994: 7-32). Como muestra la reedición de dos poemas de Wilhelm Klemm traducidos por Jorge Luis Borges, el interés que despertó la obra del traductor y escritor argentino fue por su capacidad de entender la creación literaria desde una perspectiva del intertexto. Por ello, anotaba Álvaro Salvador sobre dicha cuestión que la importancia de Borges se hallaba en “apostar simultáneamente por la recuperación de la llamada *tradición de tradiciones*. Borges, partiendo paradójicamente de preocupaciones vanguardistas, sería el principal valedor de esta tendencia, no sólo en su dimensión poética, sino haciéndola extensible al discurso literario en general” (Salvador, 2003, 235-36). La reedición de estos poemas editados en el último número de la revista ultraísta *Grecia* mostraba el temprano ímpetu divulgador de Borges, quien presentaba por primera vez en la España de 1920-21 los versos de los autores expresionistas alemanes (Barrera, 2005). A su vez, la traducción del poeta y editor Jesús Munárriz ponía en las páginas de *Fin de Siglo* cierto contrapunto con los poemas de Jean Arp (1886-1966) y su obra de Vanguardia (tanto plástica y literaria como escultórica), que recorrió los ismos desde el Dadaísmo hasta el Surrealismo. Se trata, en suma, de un avance de la madrileña colección “Hiperión de Poesía”, quien publicaría poco después su libro *Días deshojados* (1983) a cargo del mismo traductor. También lo haría con *De umbral en umbral*, el segundo libro de Paul Celan (1920-66), que fue publicado originalmente en 1955. En sus páginas, Celan depura y profundiza el camino

emprendido en *Amapola y memoria* (1952) al tiempo que el horizonte espiritual del poeta, ya afincado y casado en París, se amplía con nuevos temas y experiencias. *De umbral en umbral* confirmó definitivamente la justeza del rumbo tomado por la poesía de Paul Celan como el máximo renovador de la lírica en lengua alemana tras la segunda guerra mundial. Esta muestra poética presentada por Jesús Munárriz abría un horizonte nuevo a la poesía española en tanto que replanteaba el problema de la destrucción y el exilio de la palabra poética, esta vez teniendo a los campos de concentración de fondo y su particular vivencia del propio infierno biográfico. Para los poetas de *Fin de Siglo*, el planteamiento poético de Paul Celan se convirtió, junto a la obra del último José Ángel Valente y la filosofía de María Zambrano, en paradigma de *la poética del silencio* o minimalista.

Esta nueva mística del verso fue lo que atrajo a escribir también a Arthur Miller (1891-1980) sobre el poeta simbolista Arthur Rimbaud. El indudable atractivo de la vida del autor de *Une saison en Enfer/ Una temporada en el infierno* ha inspirado numerosas lecturas a raíz de su abandono de la escritura. La versión que muestra Henry Miller (1982a: 29-39; 1982b: 64-73) en *Fin de Siglo* pertenece al libro *El tiempo de los asesinos* (1952), cuyo argumento tenía mucho que ver con su propia autobiografía. La reflexión metapoética que realiza el autor neoyorquino muestra ciertas analogías con la literatura de los años ochenta. De manera que, como anota en su artículo, “Rimbaud fue de la literatura a la vida; yo hice al revés” (Miller, 1982a: 30). La lectura que realiza Henry Miller de la obra de Rimbaud parte de los parámetros personales, pues no tiene pudor alguno en mostrar qué cualidades del poeta simbolista le son afines y, por tanto, le interesan. Rimbaud es transformado en sus páginas en un poeta de la *Beat Generation* “avant la lettre”, en tanto que aborda la poesía como “místico en estado salvaje” (Miller, 1982a: 30).

En este mismo tono donde se entremezclaban la propuesta provocadora y el ambiente nocturno de la ciudad, hallamos en *Fin de Siglo* la obra de Boris Vian. Sus libros *Banum's Digest* (1948), *Je voudrais pas crever* (1962) y *Cantilènes en Gelée* (1979) fueron las únicas colecciones de poemas publicadas por el autor, cuya poesía urbana y provocadora traduce Marcel Sánchez. En ocasiones, la obra de Boris Vian se aproxima a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna y a la subversión de la Vanguardia, en un sentido análogo al que hallamos en los poemas de José de Almada Negreiros, traducidos por Pablo del Barco (Almada, 1982: 41-2). También, con ese halo de rebeldía y su expresión confesional, fue incorporado a las páginas de *Fin de Siglo* la

obra de D. H. Lawrence (1885-1930). Su poética, basada en la exaltación de la pasión sobre el intelecto y la espontaneidad frente a los convencionalismos, le llevó al retorno de lo instintivo y sexual. Su capacidad de reivindicar la independencia en una sociedad británica opresora y castrante lo convirtió en un mito profundamente atractivo para los jóvenes escritores de los ochenta. Su interés estaba más en su relación con la revolución sexual en la España de la “movida” y en la expresión de sus sentimientos en el verso que en sus propuestas estéticas marcadamente vanguardistas. La traducción de J. Javier Laborda mostraba en la obra de D. H. Lawrence una nueva emoción en los versos de vanguardia.

5.- Analogías e identidades en la poesía joven de los ochenta

Junto a la explícita relación de *Fin de Siglo* con la crisis finisecular modernista y la reivindicación y descubrimiento de determinados autores olvidados en la historia de la literatura española, también los poetas de esta *Revista de Literatura* habían mostrado cierta predilección por la poesía europea de posguerra. En ella, encontraron las herramientas de la expresión y el tono que inspiró, en parte, la creación poética de los ochenta. En una breve nota introductoria que precedía los poemas, el poeta sevillano Fernando Ortiz no desaprovechó la ocasión para esbozar su particular hipótesis sobre los elementos poéticos más destacados del principio de la década de los ochenta. Entre ellos, destacó el “lenguaje coloquial e irónico del hombre de la ciudad”, “que la poesía reside en la vida cotidiana”, los poetas “reiteran su meditación lírica sobre los temas (...) eternos” o “desde una perspectiva no trascendente” y “el hombre y su destino ineludible es contemplado con escepticismo” (Ortiz, 1982: 17). Tras esta nota crítica profundamente aclaratoria, Fernando Ortiz seleccionó los poemas de Emilio Barón (Almería, 1954), Javier Salvago (Paradas, Sevilla, 1950), José Julio Cabanillas (Granada, 1958), Felipe Benítez Reyes (Rota, Cádiz, 1960) y Manuel Villar (Sevilla, 1958). De todos ellos, el autor de *Vieja amiga* describió las diferentes líneas poéticas en las que se inscribían junto con sus deudas literarias. No se equivocó tampoco Fernando Ortiz al destacar la importancia que tenía para los jóvenes autores la poesía simbolista y, en su versión hispánica, el Modernismo. Tampoco olvidó anotar en su introducción la relevancia del humor y la ironía en la joven poesía, de ahí el interés por la obra de Jorge de Sena (1982: 53-54), con su característico sarcasmo y lirismo que inauguraba una de las apuestas más relevantes de la revista), al igual que el tono coloquial y la expresión

poética clara y precisa, sin desdeñar la reflexión metafísica o filosófica sobre la soledad, el amor, la muerte o la naturaleza. Un único autor sobresale por esbozar una línea estética diferente, Manuel Villar, cuya poética nació de una expresión cercana al surrealismo que seguía la estela marcada por Blanca Andreu y su primer libro *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981).

Esta situación se mantuvo durante toda la primera época de *Fin de Siglo* (1982-1986), fecha en la cual también se detectaba una lenta (pero constante) construcción del discurso generacional de estos jóvenes autores nacidos a partir de 1955, y que debió esperar hasta las antologías de Luis Antonio de Villena (*Posnovísimos* [1986] y *Fin de Siglo* [1992]) en las que evidenció el cambio de discurso generacional. En este periodo, entre 1980 y 1986, fue cuando se desarrollaron los cambios anunciados en la década anterior y en el que se afianzó unas maneras o tonos comunes en el *campo literario* (Cano, 1994; Vignola, 1981). Dicho *campo literario* estuvo constituido por diversas antologías, colecciones de poesía y, también, revistas de literatura. En cada una de ellas, el diálogo entre la joven poesía y la traducción fue adquiriendo cada vez una mayor importancia. De estas últimas, la publicación periódica *Fin de Siglo* fue a partir de 1982 un referente fundamental de una de las tendencias más relevantes de los años ochenta. Las páginas de esta publicación de Jerez de la Frontera evidenciaron tanto la moderación del esteticismo, como el culturalismo de signo externo y del experimentalismo de las dos décadas anteriores. Todo ello vino a bautizar un nuevo tono poético basado en la recuperación del *yo* y la simplificación de la retórica. De hecho, las particulares circunstancias sociales, políticas y económicas del año 1982 posibilitaron el proyecto de una revista joven en la que se embarcaron tanto los autores «ocultos» de los setenta (Francisco Bejarano, Fernando Ortiz, Eloy Sánchez Rosillo, Javier Salvago, Víctor Botas o Abelardo Linares) como los más jóvenes autores de los ochenta (Felipe Benítez Reyes, José Gutiérrez, Juan Lamillar, Luis García Montero o Carlos Marzal, entre otros). Toda esta proliferación de nuevos poetas se debió, en cierta medida, a la favorable coyuntura histórica en la que se desarrolló la década de los ochenta (Lanz, 1994b: 6).

Por ello, las páginas de la revista dirigida por Bejarano y Benítez Reyes recuperaron la pluralidad de las distintas sensibilidades de la poesía española de posguerra, como mostraba la presencia en sus páginas de autores que habían publicado entre 1962-1964 los títulos *En un vasto dominio* de V. Aleixandre, *Invasión de la realidad* de Carlos Bousoño o el *Libro de las alucinaciones* de José Hierro (Lanz,

1994a: 35-65). A éstos, debemos sumar la importantísima recuperación de los autores de los cincuenta (Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y Ángel González, entre otros) como ha subrayado Germán Yanke (1996).

En realidad, los autores de *Fin de Siglo* asistieron con el final de la década de los setenta a una relectura de la tradición, bien sea española, hispanoamericana o europea, reaccionando contra el sentido adámico de las Vanguardias y rechazando el lenguaje fragmentario, la escritura automática, el empleo de la elipsis y el *collage*. Esto convierte las páginas de *Fin de Siglo* en una de las publicaciones paradigmáticas de los años ochenta que configura una poética que recorre la tradición literaria desde una nueva sensibilidad. Este nuevo “culturalismo” de cita interna (Prieto, 1996: 173-200) fue integrado en el poema de manera unitaria junto con las constantes reflexivas inspiradas en Luis Cernuda, Constantino Cavafis o Jorge Luis Borges. Este giro poético afectó no sólo a los autores “ocultos” de los setenta, sino a los jóvenes de los ochenta. También, *Fin de Siglo* abrió sus páginas a los autores como Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena y Jaime Siles, que evolucionaron desde una poética culturalista hasta un verso de carácter coloquial y narrativo, próximo a una poesía *normalizada* descrita por Luis García Montero (1994: 107-112). En último término, las *maneras generacionales* (Yanke, 1996: 17) que dialogan en las páginas de *Fin de Siglo* partían de una poesía nacida de la propia experiencia del poeta, el enriquecimiento del autor de numerosas y heterogéneas lecturas y las recurrentes reflexiones sobre el hecho de escribir. Todo ello configuraba una nueva manera de releer el discurso poético y la tradición, pues siguiendo a Antonio Jiménez Millán, interpretamos este concepto de la “Tradición en el sentido amplio que le daba T.S. Eliot, sino a los diversos caminos que el pasado abre (o cierra, según se mire) a un escritor contemporáneo” (Jiménez, 2006: 76-77; véase Siles, 1994).

Estas circunstancias construyeron un nuevo discurso, unas maneras de grupo o equipo que definieron las líneas estéticas de la revista *Fin de Siglo*. La heterogeneidad de textos que componen una revista en sus diversos números nos permite hoy reconstruir, en su fragmentaria pluralidad, una poética particular de la joven poesía de los ochenta. A modo de palimpsesto, las páginas de este texto polifónico van configurando en sus diversos números una coherencia originada en el concepto de autoría. La aparente pluralidad de los distintos discursos literarios que lo componen en el presente se nos muestra, visto con perspectiva, con una unidad de intención que refleja el espíritu de época y las heterogéneas tendencias líricas que se desarrollaron en

ese mismo concepto. Siguiendo las tendencias dominantes descritas por Miguel D'Ors (1994), las páginas dirigidas por Francisco Bejarano y Felipe Benítez Reyes albergaron casi todas las tendencias poéticas de los ochenta, aunque especialmente fueron testigo de la evolución desde una poética de concepción esteticista, con elementos sensuales y eróticos, hacia una línea de “poesía de tonalidad bien jubilosa, bien elegíaca. Esta corriente tiene sus orígenes en cierto Cernuda, Juan Gil-Albert, el grupo de *Cántico*, Francisco Brines y C. Cavafis” (D'Ors, 1994: 35). Para comprender esta tendencia de la poesía española de los ochenta no queda más remedio que acudir a las páginas de *Fin de Siglo* que, de una manera u otra, configuraron el intertexto de un capítulo fundamental de la historia de la literatura española de la década de los ochenta. Releídas hoy sus páginas, las revistas, en general, y *Fin de Siglo*, en particular, aportan un implícito sentido de actualidad, de “trinchera poética” en el campo literario. Esta circunstancia concede una viveza a la literatura de las revistas que, veintisiete años después, sigue apareciendo a los ojos del investigador con toda su frescura y juventud.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Agustín (1983): “Silueta de César González Ruano”, *Fin de Siglo*, 6/7, pp. 97-9.
- ALMADA NEGREIROS, José de (1982): “Poemas”, trad. de Pablo del Barco, *Fin de Siglo*, 1, pp. 41-2.
- ANDRADE, Eugenio (1984): “Escritura de la tierra”, *Fin de Siglo*, 8, pp. 2-6.
- ANDREU, Blanca (1981): *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Rialp.
- ARP, Jean (1982): “Poemas”, trad. de Jesús Munárriz, *Fin de Siglo*, 2/3, pp. 23-8.
- _____ (1983): *Días deshojados*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Editorial Hiperión.
- BALLESTA, Juan Cano (1994): “Novísimos, postnovísimos y la búsqueda de paraísos estéticos”, en *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI, pp. 148-71.
- BARÓN, Emilio (1982): “Whitman en Cernuda”, *Fin de Siglo*, 0, 1982, pp. 61-62.
- BARRERA LÓPEZ, José María (2005): “Grecia: La génesis de las primeras vanguardias”, en Manuel J. Ramos Ortega (coor.), *Revistas literarias españolas del siglo XX (1919-1975)*, I, Madrid, Ollero y Ramos, pp. 19-68.

- BENTO, José (1983): “Tres poemas”, trad. de Mario Míguez y José Bento, *Fin de Siglo*, 6/7, pp. 67-9.
- BONET, Juan Manuel (1985): “Tras la sombra de Fernando Fortún”, *Fin de Siglo*, 9/10, pp. 41-7.
- CANO BALLESTA, Juan (1994): *Las estrategias de la imaginación. Utopías literarias y retórica política bajo el franquismo*, Madrid, Siglo XXI.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1982): “Prosas recuperadas”, *Fin de Siglo*, 0, pp. 9-16
- CELAN, Paul (1985): “8 poemas del libro *De umbral en umbral*”, trad. de Jesús Munárriz, *Fin de Siglo*, 9/10, pp. 62-4.
- _____ (1985): *De umbral en umbral*, trad. y ed. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión.
- CERNUDA, Luis (2002): *Pensamiento poético en la lírica inglesa (Siglo XIX)*, Madrid, Tecnos.
- _____ (1975): *Poesía y Literatura*, I y II, Barcelona, Seix Barral.
- COLINAS, Antonio (1984): “Goethe, Catulo y Sirmione”, *Fin de Siglo*, 8, pp. 57-8.
- CUENCA, Luis Alberto de (1985): *La caja de plata*, Sevilla, Renacimiento.
- _____ (1987): *El otro sueño*, Sevilla, Renacimiento.
- D’ORS, Miguel (1994): *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.
- FALCÓ, José Luis (1991): “La poesía: vanguardia o tradición”, *Revista de Occidente*, 122-133, pp. 170-86.
- FUMAROLI, Marc (1991): *El Estado Cultural (Ensayo sobre una religión moderna)*, trad. de Eduardo Gil Bera, Barcelona, Acantilado.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (1983): “Sandro Penna. Antología mínima”, *Fin de Siglo. Revista de Literatura*, 4, p. 17.
- _____ (1989a): “La generación del setenta: Un recuento y una aclaración”, *Zurgai*, p. 6.
- _____ (1989b): “Última y penúltima poesía española”, *República de la Letras*, 24, pp. 181-96.
- GARCÍA MONTERO, Luis (1994): “El lugar de la poesía», en Luis Muñoz, ed., *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación, pp. 107-12.
- GONZÁLEZ RUANO, César (1983): “Antología”, *Fin de Siglo*, núm. 6/7, pp. 100-2.
- IRIGOYEN, Ramón (1983): “Cincuentenario de Kavafis”, *Fin de Siglo*, 6/7, pp. 87-91.
- _____ (1994): *Poemas*, Barcelona, Seix Barral.

- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (2006): *Poesía hispánica peninsular (1980-2005)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 21-124.
- LANZ, Juan José (1994a): “La renovación de la poesía española en los años sesenta y la generación del 68”, en *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 35-65.
- _____ (1994b): “Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982”, *Ínsula*, 565, pp. 3-6.
- LASSO DE LA VEGA, Rafael (1983): “Antología”, *Fin de Siglo*, 5, pp. 6-9
- MAINER, José-Carlos (1975): « Le roman du roman (La production narrative espagnole après 1975: éditeurs, institutions et public) », en Bussière-Perrin, coord., *Le roman espagnol actuel. Tendances et perspectives*, I, Montpellier, Éditions du CERS, pp. 7-23.
- MARTÍNEZ DE MERLO (1986): “3 Sonetos de Gaspara Stampa (1523-1554)”, *Fin de Siglo*, 12/13, pp. 7-8.
- MILLER, Henry (1982): “Rimbaud”, *Fin de Siglo*, 0, pp. 29-39.
- _____ (1982): “Rimbaud (II)”, *Fin de Siglo*, 1, pp. 64-73.
- MOLINA CAMPOS, Enrique (1982): “Cernuda en Hölderlin”, *Fin de Siglo*, 2/3, pp. 93-9.
- _____ (1988): “La poesía de la experiencia y su tradición”, en *Mis Tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*, Córdoba, Ayuntamiento, pp. 115-22.
- MUÑOZ, Jacobo, ed. (2002), *La Caña Gris*, Sevilla, Renacimiento.
- ORTIZ, Fernando (1982): “Nuevas voces”, *Fin de Siglo*, 0, p. 17.
- _____ (1982): “Blanco White: el exilio, no el reino”, *Fin de Siglo*, 1, pp. 8-12.
- PENNA, Sandro (1983): “Antología mínima”, trad. de José Luis García Martín, *Fin de Siglo*, 4, pp. 17-9.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía (2005); “Un planeta cernudiano: *La Caña Gris* (Valencia, 1960-1962)”, en Manuel J. Ramos Ortega (coord.), *Revistas Literarias Españolas del Siglo XX (1919-1975)*, III, Madrid, Ollero&Ramos, pp. 23-52.
- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- QUINTANA, Emilio (1989): “Apuntes sobre novísimos y postnovísimos”, *Zurgai*, pp. 134-6.

- SALVADOR, Álvaro (2003): “La experiencia de la poesía”, en *Letra pequeña*, Granada, Cuadernos del Vigía, pp. 235-6.
- SÁNCHEZ ZAMARREÑO, Antonio (1989): “Claves de la actual rehumanización poética”, *Ínsula*, 512-513, p. 59.
- SANTIÁÑEZ, Nil (2002): *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Barcelona, Crítica, 2002.
- SENA, Jorge de (1982): “Tres poemas”, trad. de José Luis García Martín, *Fin de Siglo*, 2/3, pp. 53-4.
- SILES, Jaime (1989): “Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 505, pp. 9-11.
- _____ (1994): “Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible sistematización”, en *La poesía nueva en el mundo hispánico. Los últimos años*, Madrid, Visor, pp. 7-32.
- SILVA, José Asunción (1986): “Carta abierta”, *Fin de Siglo*, 12/13, pp. 51-5.
- TALENS, Jenaro (1995): “De la publicidad como fuente historiográfica. La generación poética española de 1970”, en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 57-84.
- TOLEDANO MOLINA, Juana (2002): “El homenaje a Luis Cernuda de la revista *Cántico* de Córdoba (1955)”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, 143, pp. 129-33.
- TRAPIELLO, Andrés (1986): “Ejercicios de la melancolía”, *Fin de Siglo*, 12/13, pp. 17-24.
- VIAN, Boris (1983): “Poemas”, trad. de Macel Sánchez, *Fin de Siglo*, 6/7, p. 96.
- VIGNOLA, Beniamino (1981): “La manía de Venecia en las letras españolas (diez años de novísimos)”, *Camp de l'Arpa*, 86, pp. 38-41.
- VILLALBA, Felipe (1982): “Oda III, 13”, *Fin de Siglo*, 1, p. 51.
- VILLENA, Luis Antonio de (1981): “Lapitas y centauros (Algunas consideraciones sobre la nueva poesía española en la última década)”, *Quimera*, 12, pp. 14-6.
- _____ (1985): “Barras situacionales a una década de nuestra poesía”, *Las Nuevas Letras*, 3/4, pp. 36-9.
- _____, ed. (1986): *Posnovísimos*, Madrid, Visor.
- _____, ed. (1992): *Fin de Siglo*, Madrid, Visor.

YANKE, Germán, ed. (1996): *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista del fin de siglo*, Granada, Diputación.

LOS REYES CATÓLICOS Y EL DESCUBRIMIENTO: JURISTAS Y LETRADOS FRENTE AL NUEVO MUNDO*

Héctor H. Gassó

Universitat de València

Palabras Clave: Reyes Católicos, Descubrimiento, Funcionarios, Legislación, Letrados.

La llegada, el 12 de octubre de 1492, de Cristóbal Colón a las Indias Occidentales queda ensombrecida, pese a ser un hito fundamental no sólo en la historia de España sino en la de Europa, por otros hechos acontecidos ese mismo año y que quizá tuvieron una menor proyección a lo largo de los siglos, pero que gozaron de mayor repercusión en su momento.

En primer lugar, la expulsión de los judíos de los territorios pertenecientes a la Corona española, mediante el edicto de Granada de 31 de marzo de 1492, que pone fin a varios siglos de judaísmo en los reinos peninsulares, aunque el asunto queda latente con la cuestión conversa¹.

En segundo lugar, el atentado contra Fernando de Aragón, perpetrado el 7 de diciembre de ese mismo año en las escalinatas del Palacio Real de Barcelona, que se saldó con fortuna para el soberano, pero que generó una lógica consternación en el entorno de los monarcas, llegando a circular, entre la nobleza castellana, rumores de una conspiración aragonesa, que la propia reina se encargó de desmentir, y que tuvo gran repercusión en Italia.

Y en tercer lugar el hecho más importante de los acaecidos en 1492 y que posibilitaría la primera expedición de Cristóbal Colón: la conquista de Granada, que supone el fin de la campaña militar más duradera del reinado de los Reyes Católicos, iniciada en 1482, y la definitiva derrota de los reinos musulmanes en la Península Ibérica, y que tiene, además, una enorme repercusión en toda Europa convirtiéndose en uno de los acontecimientos más celebrados del siglo XV.

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2008-00730/FILO concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ El tema excede con creces el propósito de este artículo, y por ello, dada su importancia, será desarrollado en un futuro trabajo.

Ya desde el inicio de las hostilidades contra el reino de Granada, los Reyes Católicos desarrollaron una intensa actividad diplomática ante el Papado con el doble objetivo de conseguir respaldo eclesiástico para sus acciones militares y fondos para la subvención de la guerra mediante las bulas otorgadas por el pontífice. Por su parte, el Papa se asegura unos poderosos aliados en su política italiana y en la defensa de la fe. Estas frecuentes relaciones entre la monarquía española y la Santa Sede, para informar al Papa Inocencio VIII de los avances en la guerra y mantener la bula que ayudaba a financiar la actividad militar, son obra de los embajadores destacados en Italia por los soberanos, funcionarios al servicio de la Corona frecuentemente formados en las universidades castellanas (especialmente en Salamanca)².

Así, cada victoria importante de los Reyes Católicos es celebrada en Italia con grandes fastos (misas solemnes, procesiones, festejos, corridas de toros, obras teatrales y textos laudatorios) que se prolongan durante días e incluso meses; tal es el caso de los actos conmemorativos de las tomas de Málaga o Baza. Como no podía ser menos, la conquista de Granada, el 2 de enero de 1492, desata el júbilo en Roma y los embajadores de los soberanos españoles hacen llegar la buena nueva a las más importantes ciudades de la Península Itálica, que responden con cartas de felicitación y con la organización de múltiples fiestas y celebraciones.

Y este clima de buen entendimiento entre los Reyes Católicos y el Papado aún habría de mejorar cuando a la muerte de Inocencio VIII, ese mismo año de 1492, se elige como sucesor al cardenal español Rodrigo de Borja, con el nombre de Alejandro VI³, quien desempeñará un importante papel en los momentos previos a la firma del Tratado de Tordesillas.

Para generar este ambiente, los Reyes Católicos precisan de una maquinaria diplomática perfectamente engrasada, compuesta por servidores de absoluta lealtad y una excelente formación jurídica, que puedan desenvolverse con soltura en el complejo entramado político que rodea tanto al Santo Padre como a las principales cortes

² El paso por Italia es habitual entre los funcionarios más destacados de la administración de los Reyes Católicos y ayuda a promocionar su carrera a su regreso a Castilla. La nómina es amplia y, junto a los citados en estas páginas, cabe destacar figuras de la talla de Alonso Ortiz, Francisco de Rojas o Juan Ruiz de Medina, que tantos servicios prestaron a la Corona en el periodo que nos ocupa.

³ En su etapa de cardenal ya había ofrecido a los romanos una corrida de toros, junto a otros actos más solemnes, para celebrar la toma de Granada por parte de los Reyes Católicos, convirtiéndose junto a Bernardino López de Carvajal, personaje muy cercano a los pontífices Sixto IV, Inocencio VIII y Alejandro VI, en uno de los españoles más activos en la organización de los fastos italianos para celebrar dicha victoria.

europas y por eso recurrirán, tal y como habían hecho en política interior, al funcionariado letrado.

Ya desde el comienzo de su reinado, Isabel y Fernando aplicarán un amplio paquete de reformas en el aparato estatal para consolidar un modelo de estado fuerte y centralizado, que garantice la efectividad de su poder en todos los territorios del reino, pues los monarcas comprenden rápidamente que el poder real en sus dominios no puede depender de la proximidad física de la Corte, sino de la delegación de este poder en representantes que actúen en nombre de la Corona y funcionen como elemento transmisor de su autoridad. Estas reformas supondrán, en la práctica, articular los diferentes organismos sometidos al control del estado para dotarlos de los necesarios mecanismos y personal cualificado, apoyado en un amplio soporte legal, emanado tanto de las cortes como de diferentes ordenanzas y disposiciones regias, necesarios para que los monarcas puedan ejercer su autoridad en las instituciones que los representan dentro de sus reinos pero también a nivel internacional.

Como es lógico, esta remodelación de las instituciones centrales del estado precisará de un amplio cuerpo funcional con una sólida formación, imprescindible para desarrollar de manera eficaz el ejercicio de sus funciones, y distanciado de intereses partidistas que puedan interferir en su servicio a la Corona. Y para ello, los Reyes Católicos consolidarán, durante todo su reinado, este nuevo estamento, procedente de la pequeña nobleza y de las universidades, que irá copando progresivamente numerosos puestos de la administración, convirtiéndose en uno de los elementos primordiales para el correcto funcionamiento del aparato de estado⁴, especialmente con la reorganización y potenciación del Consejo Real de Castilla en el que el funcionariado especializado asumirá mayores cuotas de poder como queda recogido en la documentación de la época:

[...] Ordenamos y mandamos que en el nuestro Consejo entren e residan de aquí adelante un perlado e tres caballeros e fasta ocho o nueve letrados, para que continuamente se junten los días que fueren de facer consejo e libren e despachen todos los negocios que en el dicho nuestro Consejo se hovieren de librar e despachar (Colmeiro, 1882: 111).

⁴ “Porque si nos fijamos en los componentes de la Corte y Consejo, los consejeros serán letrados juristas [...] Igualmente ocurría en las distintas salas de la Corte y Chancillerías [...] Pero letrados eran los consejeros que atendían a los Consejos incipientes de Indias y de la Cámara de Castilla [...] no escaseaban tampoco los canonistas en la Suprema Inquisición, en rivalidad con los teólogos, y hasta al Concejo de la Mesta acuden letrados del Consejo que hagan valer los intereses del monarca y elaboren sus ordenanzas” (De Dios, 2007: 210-11).

De este modo, aunque el control de los cargos más relevantes seguirá estando en manos de la nobleza, los puestos intermedios de la administración, y aquellos en los que se requiere formación especializada de carácter jurídico, estarán ocupados por un importante grupo de letrados y asesores con una sólida formación académica, lo que convierte a la universidad en el mayor proveedor de funcionarios al servicio de la Corona, factor determinante a la hora de entender la creciente intervención de los Reyes Católicos en las universidades españolas.

Esta necesidad de un funcionariado con formación letrada y estrechamente vinculado a los intereses de la monarquía quedará patente en política internacional⁵, de manera temprana, con la firma del Tratado de Alcaçovas (1479) que, además de representar el fin de las hostilidades entre la Corona española y Portugal, reparte los territorios del Atlántico entre ambos países: Portugal mantiene los archipiélagos de Azores y Madeira, el reino de Fez y Guinea y España obtiene la soberanía de las Canarias, siendo sancionados los acuerdos mediante la bula papal *Aeterni regis* (1481) de Sixto IV. En la firma de este importante tratado, los Reyes Católicos ya estuvieron representados por uno de estos funcionarios: Rodrigo Maldonado, jurista, catedrático de Derecho en la Universidad de Salamanca y miembro del Consejo Real, quien, posteriormente, participaría en las negociaciones que desembocan en el Tratado de Tordesillas (1494).

En este contexto se firman las Capitulaciones de Santa Fe (17 de abril de 1492) entre los Reyes Católicos y Cristóbal Colón, en las que juega un destacado papel Luis de Santángel, otro importante funcionario y hombre de confianza de los monarcas, y en las que los monarcas aceptan las pretenciosas demandas del navegante, quizá porque no esperaban obtener grandes beneficios de una pequeña expedición compuesta por apenas tres navíos y una dotación de unos 115 hombres.

Así pues, la llegada de las naves españolas al continente americano pasa relativamente desapercibida ante los otros logros de la Corona, pero, al mismo tiempo, desencadena una intensa actividad política y diplomática por parte de los juristas y letrados adscritos al servicio de los Reyes Católicos, quienes orquestaron una amplia campaña internacional para otorgar a la monarquía española la legítima posesión de las

⁵ No olvidemos que “el campo de actuación del Consejo [Real] se extendía asimismo a las embajadas y las relaciones con otras monarquías y particularmente con el Papado, mediante el recurso de retención de bulas” (De Dios, 2001: 254).

nuevas tierras, negociando firmemente frente a Portugal y tratando de obtener el apoyo del Papado, que se tradujo en sucesivas bulas que reconocían sus derechos sobre los nuevos territorios.

De entrada, el Tratado de Alcaçovas queda obsoleto y se impone la necesidad de un acuerdo actualizado que tenga presente las nuevas realidades. Juan II de Portugal, por su parte, se acoge al documento de 1479 para hacer valer sus derechos sobre los nuevos territorios e insta a los Reyes Católicos a negociar. Pero estos ponen en marcha, una vez más, su poderosa maquinaria diplomática en Italia (ya se ha señalado la buena sintonía existente con el nuevo Papa Alejandro VI) y consiguen las cinco bulas llamadas “alejandrinas”.

Estas bulas, solicitadas por los monarcas españoles, fueron otorgadas por Alejandro VI a lo largo de 1493. La primera fue la *Inter Caetera* (mayo) en la que se acepta la sumisión de las tierras descubiertas, se reconoce la soberanía de los Reyes Católicos sobre éstas, y sobre aquellas por descubrir siempre que no perteneciesen a ningún príncipe cristiano, y se prohíbe a terceros interferir en estos lugares, manteniendo, eso sí los derechos que los portugueses tenían sobre otros territorios. La segunda también llamada *Inter Caetera* (junio), solicitada tras haber leído la primera, confirma los derechos de la monarquía española, felicita a Colón y establece una primera demarcación oceánica claramente favorable a los intereses de Isabel y Fernando en detrimento de las pretensiones portuguesas. La tercera es la *Eximiae Devotionis* (julio) que confirma los privilegios de los Reyes Católicos. La cuarta es *Piis Fidelium* (junio) y en ella se concede, fundamentalmente, el derecho de designar misioneros y construir iglesias. La quinta y última es la bula *Dudum Siquidem* (septiembre), considerada como continuación de la segunda *Inter Caetera* y utilizada en las negociaciones de Tordesillas.

En definitiva, estos documentos suponen un claro triunfo de la diplomacia de los Reyes Católicos, en el que tuvo un destacado papel Bernardino López de Carvajal, funcionario letrado, profesor y rector de la Universidad de Salamanca y embajador de los monarcas en Roma, aunque no bastaron para doblegar la voluntad de Juan II de Portugal que se niega a aceptar la línea de demarcación trazada en la bula *Dudum Siquidem* y consigue una reunión bilateral entre ambos reinos para fijar nuevos límites. El encuentro se celebra el 5 de junio de 1494 y dos días después se firma el Tratado de

Tordesillas en el que, como ya se ha señalado, participó, en la embajada regia, el doctor Rodrigo Maldonado, y en el que la embajada portuguesa obtiene una nueva línea de demarcación mucho más ventajosa, determinada quizá por la inminencia de la guerra que la Corona española iba a iniciar en Nápoles contra Francia o por el nombramiento del sucesor al trono de Portugal, el futuro Manuel I, con quien se iba a casar en segundas nupcias la infanta Isabel, hija de los Reyes Católicos, lo que explicaría la necesidad de un acuerdo aunque implicara ceder la posición de ventaja con la que se iniciaban las conversaciones⁶.

Como se puede apreciar, desde los primeros momentos del descubrimiento los monarcas españoles realizaron una amplísima labor política y diplomática, en la que tuvieron un destacado papel numerosos miembros del funcionariado regio formados en las universidades castellanas, que, sin embargo no tuvo una repercusión inmediata, por lo tardío de la fecha, en la literatura producida durante los últimos años del reinado de los Reyes Católicos⁷, ni tan siquiera en la documentación oficial de la época, ya que los soberanos siguen titulándose como:

Don Fernando y doña Isabel, por la gracia de Dios, rey y reina de Castilla, de León, de Aragón, de Sicilia, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaén, del Algarve, de Algeciras, de Gibraltar y de las islas de Canaria, conde y condesa de Barcelona, señores de Vizcaya y de Molina, duques de Atena y de Neopatria, condes de Rosellón y de Cerdeña, marqueses de Oristán y de Gociano⁸.

omitiendo, salvo contadas excepciones, la inclusión de los territorios de ultramar entre sus propiedades. Incluso en el propio testamento y codicilo de la reina Isabel de Castilla se omite la titularidad sobre las tierras de ultramar:

yo, Donna Ysabel, por la gracia de Dios reyna de Castilla, de Leon, de Aragon, de Seçilia, de Granada, de Toledo, de Valençia, de Galizia, de Mallorcias, de Seuilla, de Çerdenna, de Córdoua, de Córçega, de Murçia, de Jahén, de los Algarbes, de Algezira e de Gibraltar e de las yslas de Canaria; Condesa de Barçelona e Sennora de Vizcaya e de Molina, Duquesa de Athenas e de Neopatria, Condesa del Rosellon e de Çerdania, Marquesa de Oristán e de Goçeano (*Testamento de Isabel la Católica*)⁹.

⁶ Hay que tener en cuenta que Colón no llega al continente hasta el tercer viaje (1498-1500). En el primero (1492-1493) y segundo (1493-1496) sólo desembarcó en islas del Caribe y la verdadera magnitud del descubrimiento no se percibe con claridad en la Corona española hasta muchos años después.

⁷ Hay que esperar a las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos* de Andrés Bernaldez para encontrar un texto sobre lo acontecido en 1492 que no sea narrado por los propios protagonistas.

⁸ Sin variaciones significativas así es como se titulan tanto en el *Tratado de Tordesillas* (1494) como en los *Capítulos de corregidores* (1500), por citar dos ejemplos con cierta distancia temporal.

⁹ Y exactamente igual en su *Codicilo*.

pese a que en estos textos sí hay mención a las “Indias Occidentales” y a las “Islas e Tierra Firme del Mar Océano” y en el *Codicilo* se expresa la preocupación de la reina por el estatus jurídico y el trato que deben recibir los indios.

Una vez legitimada y sancionada la soberanía sobre los nuevos territorios se impone la tarea de gobierno que, en un primer momento, no plantea demasiados problemas dadas las enormes concesiones hechas a Colón en las Capitulaciones de Santa Fe, gracias a las que se convierte en el primer gobernador general de los nuevos territorios, con las atribuciones propias de los gobernadores castellanos (además de otros títulos como virrey y almirante). No obstante, los monarcas tratarán de ejercer un férreo control sobre los territorios de ultramar, producto de su concepto de estado centralizado que garantice un ejercicio efectivo del poder real mediante la delegación de su soberanía en funcionarios de su confianza, y por ello, y para contrarrestar el poder de Colón, designan a Juan Rodríguez de Fonseca, quien había organizado el segundo viaje del Almirante y era hombre de confianza de la reina formado en Salamanca y miembro del Consejo Real, para mantener el control y la gestión centralizada de las relaciones y negocios con América desde 1493 hasta el momento de su muerte, lo que le convierte en el primer funcionario al frente de la política americana de los Reyes Católicos.

Este cargo y su visión sobre cómo debían administrarse los nuevos territorios, muy próxima a la de la reina, lo enemistó con Colón desde el principio, puesto que se enfrentaban dos enfoques diametralmente opuestos: el del gobernador que consideraba las nuevas posesiones como un monopolio exclusivo y familiar del que sólo debía rendir algunas cuentas ante los monarcas y el de Fonseca, funcionario leal y firme defensor de la idea del control del estado sobre todos sus territorios al margen de intereses personales.

El desastroso gobierno de Cristóbal Colón en los nuevos territorios, la distancia con la Corona y las limitaciones que Fonseca, como delegado del poder real, impone al tráfico con América acaban provocando el envío a las nuevas tierras de Francisco de Bobadilla como juez pesquisador y nuevo gobernador. Al poco de su llegada (en 1500) manda prender al virrey y sus hermanos, pero su actuación siembra más descontento y los monarcas recurren a Nicolás de Ovando, nombrado en 1501, quien arriba a las Indias Occidentales en 1502 (estuvo en el cargo hasta 1509), cesa a Bobadilla y comienza a poner orden de manera firme, asumiendo el control en nombre de la

monarquía y en claro acuerdo con la visión de Fonseca, quien aprovecha la situación (especialmente el cese de Colón como gobernador) para terminar con el monopolio marítimo del Almirante y abrir las rutas marítimas a otros navegantes, siempre y cuando firmaran Capitulaciones con la Corona, representada en el propio Fonseca. Es decir, el estado recuperaba el poder sobre sus rutas marítimas y el control sobre el flujo de personas y mercancías entre ambos lados del Océano.

Evidentemente, una tarea de estas características exige un organismo que, siguiendo la concepción estatal de los Reyes Católicos, centralice y gestione la gran actividad generada y para crearlo se parte de un *Memorial* que el propio Fonseca preparó para los monarcas en 1503 sobre las relaciones con América, en clara sintonía con los deseos de la Corona, y que explica la política llevada a cabo por Ovando como gobernador de los nuevos territorios. El resultado es la creación de la Casa de Contratación de Indias ese mismo año en Sevilla, al frente de la cual estuvo este mismo servidor público, quien se rodeó de un equipo de funcionarios, entre los que se encontraba Gonzalo Gómez de Cervantes, corregidor de Jerez de la Frontera¹⁰, lo que le acredita como un funcionario perteneciente al selecto grupo de los corregidores, funcionarios de probada lealtad y estrechamente vinculados a la figura de la reina.

De este modo, la Casa de Contratación¹¹ se convierte en el pilar sobre el que los Reyes Católicos construyeron su breve política americana (la muerte de la reina en 1504 y la de Fernando en 1516 no les permitieron mucho margen de actuación) consistente, como ya se ha señalado, en recuperar para el estado el control de los nuevos territorios y centralizar las relaciones con estas posesiones mediante diversos mecanismos de gobierno constituidos a semejanza de las instituciones castellanas.

Como es lógico suponer, la incorporación del Nuevo Mundo y su realidad a los territorios de la Corona implica que los soberanos tengan que legislar y gobernar en un escenario inédito, haciendo frente a nuevas controversias (como la de los derechos de los indios), contando para ello con el consejo y la complicidad del funcionariado letrado

¹⁰ Así lo afirma Sagarra (2007: 942-45).

¹¹ Es importante destacar el papel desempeñado, en los primeros años de esta institución, por Lorenzo Galíndez de Carvajal, jurista y cronista, catedrático de leyes en Salamanca, miembro del Consejo Real y experto en temas jurídicos de las Indias, uno de los autores del *Privilegio para la casa de Contratación* (1505) sobre jurisdicción civil y criminal, y que posteriormente fue nombrado Correo Mayor de Indias (en 1514), para organizar un sistema de comunicación seguro entre la Península Ibérica y el Nuevo Mundo.

al servicio de la monarquía, como ya había ocurrido en la conquista de Canarias, que sirvió de precedente para las políticas aplicadas en el Nuevo Mundo.

Así, desde las Capitulaciones de Santa Fe de 1492, los soberanos, apoyándose en la opinión de los miembros del Consejo Real, generan legislación específica para aquellos aspectos que, por las características propias de los nuevos territorios, quedan fuera de las leyes de sus reinos y señoríos, como es el caso de las *Ordenanzas para instituir una Casa de Contratación en Sevilla, para las Indias, las Islas Canarias y el África atlántica*, promulgadas en Alcalá de Henares el 20 de enero de 1503, reformuladas y ampliadas en las *Ordenanzas de Monzón*, de 15 de junio de 1510, al incrementarse el tráfico con las Indias Occidentales y asumir mayores competencias, seguidas, casi de inmediato, por las *Ordenanzas* de 18 de marzo de 1511, destinadas a ampliar determinados aspectos de las de 1510.

Y junto a esta legislación sobre el comercio y gestión de las tierras incorporadas a la Corona, cabe destacar las disposiciones legales sobre uno de los temas más controvertidos de estos primeros años de gobierno de ultramar: el indio y su estatuto jurídico.

Desde que Cristóbal Colón y algunos de sus marineros, volvieron de su primera expedición con varios indios a bordo de sus naves, a la Corona se le planteó el dilema de cómo tratarlos y cuál debía ser su situación dentro de los territorios de los monarcas, dado el vacío legal existente sobre la cuestión.

En un primer momento se aceptó sin vacilaciones la posibilidad de traficar con ellos para venderlos como esclavos, pues se les adjudicó el mismo estatus que siempre se había aplicado a los musulmanes de Al-Ándalus o, más recientemente, a los guanches canarios. No obstante, la reina tenía sus dudas y desde 1495 comienza a consultar con letrados, teólogos y canonistas la legalidad de su esclavitud en virtud de lo acordado en las bulas alejandrinas, en las que se subraya el carácter misional de la actividad de la monarquía española en los nuevos territorios, incompatible claramente con la esclavitud de los aborígenes. Estas dudas y el incipiente tráfico de indios organizado por Colón en los primeros años del descubrimiento provocan una situación de esclavitud consentida, que dura hasta la aparición de una Real Provisión de la reina (del año 1500), que ordena la liberación de los indios que el Almirante había enviado a Andalucía, hecho que marca el cambio en la actitud de la Corona hacia los nativos americanos.

Este cambio de actitud de la reina, influida, probablemente, por el cardenal Cisneros, se produce tras consultar con letrados, juristas y teólogos de su consejo:

Como es sabido, el dictamen de los doctores de Salamanca fue determinar el estatuto ontológico y jurídico de los indios – personas y por tanto súbditos libres sujetos de derechos y deberes – y la conclusión de que no era lícita su venta ni esclavitud, salvo en el caso de los antropófagos en razón de su desnaturalización (Sagarra, 2007: 945).

y el resultado es que, ya en 1501, se dictan instrucciones al gobernador Nicolás de Ovando para que se les trate como súbditos de la Corona, en consonancia con lo que había sucedido pocos años atrás con los guanches canarios, lo que supone también el fin del sistema de repartimientos – comenzado en 1496 –, al ser incompatible con el nuevo estatus jurídico del indio americano, y el inicio de las encomiendas, por decisión personal del propio gobernador Ovando, que adopta un sistema que conocía bien por haber sido encomendero mayor de la Orden de Alcántara. Además, una de las ventajas del nuevo sistema es que la Corona, por medio de sus funcionarios, recupera el control del indio y de su fuerza productiva. Por eso, el nuevo sistema de encomiendas es ratificado por los monarcas mediante Real Cédula de 20 de diciembre de 1503.

Estas primeras disposiciones regias sientan un precedente, seguido en las diversas *Capitulaciones* firmadas desde estas fechas con cuantos desean iniciar negocios con los nuevos territorios y acaban desembocando en las *Leyes de Burgos* de 27 de diciembre de 1512, en las que también se trata la situación jurídica del indio, en sintonía con la legislación precedente.

Pese a todo ello, hay grandes vacilaciones en la actitud de la reina respecto al tratamiento que hay que dar al indio y, a pesar de que en su *Codicilo* se recoge su preocupación por el trato recibido por sus nuevos súbditos, como ya se ha señalado, lo cierto es que varios decretos de Isabel de Castilla contribuyeron a mantener el tráfico de esclavos entre la península y los territorios de ultramar, al dejar resquicios legales en asuntos como la libertad de los indios para ir a la península “voluntariamente” o la autorización para esclavizar al indio Caribe (por ser antropófago). La muerte de la reina, en 1504, acentuó el problema de la esclavitud de los indígenas americanos.

Lo cierto es que la “cuestión india” estuvo vigente durante todo el reinado de los Reyes Católicos y dio lugar a textos como el *Requerimiento* (texto de 1514 que debía ser leído a los indígenas del Nuevo Mundo para explicarles cuál era su situación frente a los españoles) del doctor Palacios Rubios, destacado jurista al servicio de los monarcas,

formado también en la Universidad de Salamanca donde impartió clases, oidor de la Chancillería de Valladolid y de la de Ciudad Real y miembro del Consejo Real.

Como se ha visto a lo largo de estas páginas, la llegada de Colón a nuevas tierras no tuvo, en su momento, la repercusión que alcanzó posteriormente, en parte porque nadie vislumbró, durante los primeros años de expediciones, la inmensidad de los nuevos territorios, ni sus posibilidades. A esto se suman la gran cantidad de acontecimientos acaecidos a lo largo de 1492, que tuvieron una amplia repercusión internacional y que contribuyeron a que pasaran algunos años antes de que la literatura de la época se hiciera eco de los hallazgos.

Pero pese a esto, los Reyes Católicos, fieles a un modelo de monarquía fuerte y centralizada, pusieron en marcha un complejo entramado diplomático tendente a asegurar la legitimación de su soberanía sobre las nuevas posesiones, fueran las que fueran y, para ello, se valieron de sus servidores más leales y mejor preparados: el funcionariado letrado procedente de las universidades castellanas. Estos servidores de la monarquía fueron los que posibilitaron las bulas alejandrinas, que colocaron a la Corona española en una situación privilegiada a la hora de negociar con Portugal y los que llevaron a cabo, en múltiples embajadas, las diferentes reuniones que acabaron en tratados que legalizaban internacionalmente la política exterior de los monarcas.

Además, es innegable la importancia del Consejo Real y el dictamen de letrados y juristas, junto a teólogos, en el rumbo de la política americanista de Isabel y Fernando: desde la creación de la Casa de Contratación hasta los incipientes Consejos de Indias, pasando por los debates en torno a la situación jurídica del indio americano o la elaboración de diversos textos legales que contribuyeron a asentar su autoridad en el Nuevo Mundo.

Y muchos de estos funcionarios letrados formaron parte de las primeras estructuras de gobierno establecidas en los territorios de ultramar, ofreciendo mediante sus cartas y escritos diferentes puntos de vista acerca de lo que allí acontecía, o aportando su formación y experiencia para tratar de cimentar en una nueva realidad la doctrina política propugnada por los soberanos españoles.

BIBLIOGRAFÍA

- CABRERO, Leoncio (2007): “El doctor Juan López de Palacios Rubios, consejero de los Reyes Católicos”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, eds. L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza, Instituto Universitario de Historia Simancas-Universidad de Valladolid, I, pp. 823-832.
- CASTAÑEDA, Paulino (2001): “Isabel la Católica y las Indias”, en *Isabel la Católica y la política*, ed. J. Valdeón, Ámbito-Instituto Universitario de Historia Simancas, pp. 159-178.
- CATÓLICA, Isabel la (2002): *Testamento y Codicilo*, ed. T. de Azcona, Madrid, La Esfera de los Libros.
- COLMEIRO, Manuel (1882): *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, IV, Madrid, Real Academia de Historia.
- DE DIOS, Salustiano (2001): “Las instituciones centrales de gobierno” en *Isabel la Católica y la política*, ed. J. Valdeón, Ámbito-Instituto Universitario de Historia Simancas, pp. 219-257.
- DE DIOS, Salustiano (2007): “La tarea de los juristas en la época de los Reyes Católicos”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, eds. L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza, Instituto Universitario de Historia Simancas-Universidad de Valladolid, I, pp. 193-220.
- FERNÁNDEZ-CARRIÓN, Miguel Héctor (2007): “Descubrimiento de América: equívoco y realidad”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, eds. L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza, Instituto Universitario de Historia Simancas-Universidad de Valladolid, II, pp. 897-920.
- GÓMEZ MORENO, Ángel (2008): “Las Universidades en la época de los Reyes Católicos”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. N. Salvador y C. Moya, Biblioteca Áurea Hispánica, 52, Iberoamericana-Vervuet, pp. 59-77.
- HERNÁNDEZ GASSÓ, Héctor (en prensa): “Los Reyes Católicos y la Universidad de Salamanca: la formación al servicio del ideal monárquico”, en *Medievalismo en Extremadura. Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Cáceres, 25-29 de Septiembre de 2007*.

- JAEGER REQUEJO, Rafael (2004): “Los Reyes Católicos y la trascendencia jurídica de los descubrimientos geográficos”, en *Visión del reinado de Isabel la Católica*, ed. J. Valdeón, Ámbito-Instituto Universitario de Historia Simancas, pp. 355-363.
- MIRA CABALLOS, Esteban (2007): “Isabel la Católica y el indio americano”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, eds. L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza, Instituto Universitario de Historia Simancas-Universidad de Valladolid, II, pp. 921-933.
- PAOLINI, Devid (2008): “Los Reyes Católicos e Italia: los humanistas italianos y su relación con España”, en *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, eds. N. Salvador y C. Moya, Biblioteca Áurea Hispánica, 52, Iberoamericana-Vervuet, pp. 189-205.
- PHILLIPS JR., William D. (1986): “University Graduates in Castilian Royal Service in the Fifteenth Century”, en *Estudios en homenaje a don Claudio Sánchez Albornoz en sus 90 años*, Anexos de Cuadernos de Historia de España, Buenos Aires, Instituto de Historia de España, IV, pp. 475-490.
- SAGARRA GAMAZO, Adelaida (2007): “Juan Rodríguez de Fonseca y la fórmula de regionalización americana (1493-1504): estudio de un Memorial de 1503”, en *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional*, eds. L. Ribot, J. Valdeón y E. Maza, Instituto Universitario de Historia Simancas-Universidad de Valladolid, II, pp. 935-949.
- VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, Francisco Javier (1986): “Política universitaria en la Castilla del siglo XV: el Colegio de Santa Cruz de Valladolid”, *En la España Medieval*, 9, pp. 1285-1298.

**¿1492?: VERSIONES DEL DESCUBRIMIENTO EN LA NARRATIVA
HISTÓRICA ESPAÑOLA ACTUAL
Y LA NOVELA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA**

Antonio Huertas Morales
Universitat de València¹

Palabras clave: Novela Histórica, Novela Contemporánea, Descubrimiento, Colón,
Temple.

1.- Introducción

Aunque los elogios a la novela histórica, tantas veces vista como un género popular que obedece a intereses editoriales, no suelen proliferar, Ignacio Soldevila-Durante reparaba en que “Mientras periódicamente logre salir a flote y tomar bocanadas de oxígeno histórico, la novela podrá mantenerse entre dos aguas. Como Anteo, la novela recobra energías cuando vuelve a hacer pie en sus orígenes históricos” (1989: 8).

Precisamente parece que en las últimas décadas la novela se ha zambullido de lleno en los vericuetos de la historia, dando lugar en Hispanoamérica y en España (aunque en obras de desigual calidad literaria y con ideologías y trasfondos distintos), a fenómenos que los críticos no siempre se resisten a tildar de *modas*²: la novela histórica, o la novela sobre la historia, ha acaparado la atención de escritores, público, crítica y editoriales, y lo ha hecho de la mano de la historia divulgativa y de lo que se ha dado en

¹ Este trabajo ha sido realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2008-00730/FILO concedido por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

² Sobre la novela hispanoamericana de los años 80, explicaba Fernando Aínsa: “El resultado se ha traducido en una proliferación de novelas históricas (estaríamos casi tentados de llamarla «moda»), un género que había caído en desuso cuyas excepciones [...] no permitían hablar, como es posible hacerlo ahora, de una dinámica corriente de novela histórica, de una auténtica y vigorosa tendencia de la ficción latinoamericana que marca la década del ochenta y que, según todo indica, seguirá dominando los próximos años” (1991: 15). Ante el sorprendente éxito de la narrativa histórica española, Santos Sanz Villanueva no se quedaba parco en “elogios”: “La moda ha convertido la novela histórica en puro objeto de consumo y le ha venido a dar, ya a estas alturas, un valor de algo fungible propio de los productos subliterarios. Sólo que bajo un barniz de objeto cultural de muy peligrosas consecuencias: el lector común cree frecuentar Literatura cuando no hace otra cosa que pasar el rato entre invenciones absurdas y gratuitas. Libros entontecedores y dañinos para la República, como los que quebraron a don Quijote, y falta haría un quijote de la novela histórica [...] que acabara con tanto manierismo y con todos los oportunistas que crecen a su sombra” (2006: 220).

llamar biografías noveladas o historias noveladas, géneros que han gozado de una excelente difusión³. El pasado, y en especial la Edad Media, se ha convertido en un período cronológico susceptible de las más variopintas reflexiones, revisiones historiográficas, especulaciones o elucubraciones esotéricas. Y es que, aunque no falten estudios y novelas que se ajustan a la historiografía oficial y al pasado aceptado y conocido, la falta de documentos o las versiones contrapuestas sobre algunos de los acontecimientos más relevantes del medievo han servido tanto a ensayistas como a novelistas para visitar la historia con un nuevo interés (muchas veces no exento de una desbordante imaginación).

De este modo, resultaba casi inevitable que un suceso de tal magnitud y relevancia como el Descubrimiento de América, y un personaje tan enigmático y esquivo como Cristóbal Colón se erigieran como ejes temáticos de un buen número de novelas y ensayos que pretenden fabular, dar a conocer o arrojar un poco de luz sobre las lagunas de la historia.

El objeto de este estudio es analizar la figura de Cristóbal Colón y del Descubrimiento de América a través de algunas de estas novelas y textos ensayísticos, ciñéndonos especialmente a la literatura hispanoamericana de las últimas décadas del siglo XX (las novelas *Los perros del paraíso*, de Abel Posse y *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier) y a las manifestaciones literarias e historiográficas españolas derivadas de la eclosión que la novela histórica experimenta en la actualidad (las novelas *El renacer del Temple*, de Javier Díaz Húder; *El ímpetu del viento*, de Luis Núñez Ladevéze; *La última odisea*, de Francisco Caballero Mesa; *Cristóbal Colón. Rumbo a Cipango*, de Edward Rosset; *La tumba de Colón*, de Miguel Ruiz Montañez, *La última cripta*, de Fernando Gamboa, *El secreto del mediterráneo*, de Bárbara Pastor y *La ruta perdida*, de Luis Miguel Guerra, a las que sumaremos la portuguesa *El código 632*⁴, de José Rodrigues dos Santos y los ensayos *El tesoro oculto de los templarios*, de

³ Paloma Díaz-Mas ya daba cuenta de este vínculo y sus previsibles consecuencias: “Paralelo al auge de la novela histórica ha sido el auge editorial en España del ensayo histórico más o menos divulgativo. Hasta hace menos de una década, el ensayo histórico sólo tenía lectores en el ámbito académico, pero en los últimos años no es raro encontrarlos entre los libros más vendidos de las librerías. Ello ha tenido dos consecuencias: para empezar, la existencia de lectores de novela que lo son además de ensayo histórico y, por serlo, resultan más exigentes a la hora de valorar si una novela está bien o mal documentada; y que los escritores tienen a su alcance un arsenal de libros en los que documentarse si quieren escribir sobre algún tema del pasado; eso cuando los autores de novela histórica no son directamente profesores de Historia que hacen incursiones en la creación literaria, cosa cada vez más frecuente” (2003: 169).

⁴ Aunque tanto *La tumba de Colón* como *El código 632*, *El secreto del mediterráneo* y *La última cripta* no pueden ser consideradas propiamente novelas históricas, las hemos incluido en este trabajo porque

Josep Guijarro, *Colón y la carta templaria*, de José Antonio Hurtado, *El secreto de Cristóbal Colón*, de David Hatcher Childress y *La cara oculta del Temple*, de Antonio de la Riva).

2.- La reescritura del pasado

El cultivo de la narrativa histórica y su relación con la historiografía provoca que los límites entre historia y literatura queden progresivamente diluidos, de modo que no siempre está claro dónde finaliza la invención del autor y dónde empieza la realidad histórica contrastable. Por un lado, las novelas aquí analizadas se estructuran sobre una documentación a veces desbordante, y parten o toman como referente textos historiográficos más o menos conocidos, mientras que, por otro lado, algunos de los textos comentados no rehúsan la ficción para exponer algunas de sus teorías⁵. Novelas y ensayos, a su vez, coinciden con frecuencia en la voluntad declarada de dejar a un lado las versiones ortodoxas de la historia, insuficientes en tanto que, por oficiales, surgen a la luz de todo tipo de intereses⁶.

ambas suponen una interesante indagación en la figura de Colón y en el Descubrimiento de América. Para ver algunas de las características de este tipo de obras, véase Antonio Huertas Morales (2009).

⁵ Algunos de estos ensayos añan un pretendido rigor científico con la ficción novelesca. *La trama Colón*, por ejemplo, desarrolla en el capítulo V los “Recuerdos de una vida azarosa”, donde entremezcla fragmentos de textos cronísticos y documentales con los supuestos recuerdos de Colón. Por su parte, en *Colón y la carta templaria*, José Antonio Hurtado no puede evitar novelizar en el epílogo (titulado *Mi diario de abordaje*) parte de la vida de Colón, e incluso asumir la voz del Almirante: “Llegados a este punto, al afrontar la recta final de este trabajo, permítame el lector que me meta en la piel de mi admiración Colón e imagine cómo hubieron de ser aquellos días en los que redactó su diario. Además, junto a esta «recreación» literaria insertaré partes reales del citado manuscrito, pues con ello entenderemos mejor la simbología que el Almirante dejó oculta en el mismo. Y es que quién sabe... también pudo ser así” (2005: 257).

⁶ Abel Posse: “El Reino se consolidaba apenas. Paralelamente, una guerra secreta, íntima, correspondía a la exterior, la que registraron los historiadores (sólo hay Historia de lo grandilocuente, lo visible, de actos que terminan en catedrales y desfiles; por eso es tan banal el sentido de la Historia que se construyó para consumo oficial)” (1995: 66). Así se inicia el ensayo de Antonio de La Riva: “Casi toda la Historia está escrita sobre una pequeña parte de verdad que los cronistas deforman, conscientemente, por partidismo o, inconscientemente, por errores de apreciación. Los historiadores antiguos estaban mediatizados por las exigencias de los reyes y nobles que les encargaban los relatos, en los que, naturalmente, debían ensalzar al mandante y denigrar a sus enemigos. Añadamos a ellos que la Historia, además, se escribe de forma dogmatizada y fragmentada, y debe ser completamente fiel a la ortodoxia de la época para evitar que los libros y sus autores terminen en la hoguera. La interpretación sistemática apenas si se utiliza en el análisis histórico. Lo normal es que los historiadores proyecten la luz sobre los acontecimientos contemporáneos y nacionales, ignorando aquellos que se sitúan fuera de su tiempo y su espacio [...]. En lugar de permanecer estáticos, respetuosos y temerosos ante los misterios de la Historia, es mejor hacer un esfuerzo de imaginación y, tras profundos estudios, inventarse el eslabón perdido con la ayuda de la lógica. En el supuesto de que la pieza inventada encaje perfectamente en el puzzle de la Historia, puede que hayamos encontrado la verdad. Dicho sistema produce una mezcla, hasta cierto punto discordante, de historia y novela, pero incluso en los relatos más rigurosos se da la combinación de ambos géneros” (2002: 11-12).

Los textos mencionados van a mostrar, por tanto, una relación muy diferente frente a la historiografía. Mientras que novelas como *Los perros del paraíso* o *El arpa y la sombra* buscan la reescritura de la historia a través de la parodia, el humor grotesco y la desmitificación descarnada⁷, textos como *La ruta perdida*, *El renacer del Temple* o *La cara oculta del Temple* indagan en el esoterismo, la historia oculta y las tradiciones mistericas para resquebrajar las versiones canónicas del Descubrimiento. A su vez, novelas como *Cristóbal Colón. Rumbo a Cipango* se muestran fieles a la historiografía crítica, mientras que en obras como *La tumba de Colón* el análisis del Descubrimiento no deja de lado una versión amable de Colón cercana a la visión apologética tradicional.

3.- Colón

A las contradicciones que acompañaron en vida al que llegó a ser Almirante de la Mar Océana y a las manipulaciones y versiones interesadas que surgieron tras su muerte y durante los pleitos posteriores, se han sumado a lo largo del tiempo todo tipo de estudios y biografías que oscilan entre la imagen de un Colón tocado por la divinidad y el rostro de un hombre torpe llevado por intereses materiales. La vida de Colón y la génesis del Descubrimiento aún continúan levantando todo tipo de polémicas, y las novelas y los ensayos publicados en los últimos años retoman una larga serie de interrogantes, ya sean conocidos o creados: ¿Cuál es el origen del marino? ¿Existen pruebas fehacientes de la llegada del hombre europeo al continente americano antes de la llegada de Colón? ¿Qué misterios puede esconder su firma y los encabezamientos de las cartas a su hijo Diego? ¿Cuál es el origen del mapa que, según las crónicas, portaba en su primer viaje? ¿Cuál era su relación con los conversos que le prestaron ayuda en la Corte? ¿Existió realmente un marinero náufrago que le informó de la existencia de tierras “yendo hacia poniente”? ¿Las cruces rojas que portaban la *Pinta*, la *Niña* y la *Santa María* esconden alguna oculta relación con el Temple o con sus supuestos

⁷ Amalia Pulgarín comentaba: “La re-escritura del pasado a través de esta novela se convierte en invención, búsqueda y profecía. Se despoja a la historia de su autoridad y jerarquía absoluta y distante, y a través del ejercicio de la novela se nos acerca a un presente que la rescribe” (1995: 64). Para la obra de Carpentier y la figura de Colón frente a las crónicas, Blasco Ibáñez y Claudel, resulta imprescindible el trabajo de Juan José Barrientos, donde el crítico expone que Alejo Carpentier “sólo quiere mostrarnos a Colón como un hombre de carne y hueso” (1986: 57). Por su parte, Leonardo Acosta comenta que: “[...] Carpentier toma partido contra lo que Henri Vignaud llamó «la leyenda de Colón», y lleva hasta sus últimas consecuencias la desmitificación del Gran Almirante. Para ellos, emplea todos los registros posibles del humor: la ironía sutil, la sátira, el humor grotesco y sus buenas pinceladas de humor negro, e incluso llega a introducir elementos fantásticos como hacer pensar, dialogar y polemizar a los muertos, en la mejor tradición de los *Diálogos* de Luciano o *Los sueños de Quevedo*” (1980: 27).

sucesores? ¿Realmente pretendía Colón llegar hasta las Indias? ¿Dónde reposan los restos del Almirante?

Uno de los motivos más polémicos y más aceptados en la actualidad, y que, con variantes, va a quedar expuesto en los textos analizados, es el de la condición hebrea o conversa de Colón, que le habría facilitado la ayuda indispensable de los poderosos conversos de la corte y también razón por la que una significativa parte de su tripulación estaría formada por antiguos correligionarios. Así, Alejo Carpentier ilustra a la reina Isabel tachando de “marrano” al almirante en la intimidad de la alcoba⁸, mientras que Abel Posse describe, en una de las escenas más memorables de *Los perros del Paraíso*, la circuncisión “ambigua” a la que es sometido el joven Colón⁹.

La ascendencia hebrea de Colón es reafirmada en *El código 632*, así como en *Cristóbal Colón. Rumbo a Cipango*¹⁰ y en *La trama Colón*, donde además Antonio Las Heras recoge la hipótesis según la cual la expedición colombina fue financiada por los judíos con la esperanza de hallar al otro lado del Océano una tierra en la que refugiarse tras su inminente expulsión de Sefarad:

Resulta verosímil que Colón fuera “contratado” por un grupo de judíos, algunos de ellos conversos. Tenían la finalidad de llegar a América, la Tierra Prometida, la antigua Tierra de Ofir, para poder contar con un lugar donde resguardarse de la persecución a la que estaban siendo sometidos (2006: 124).

Esta idea es la que motiva un encuentro secreto entre Luis de Santángel y Cristóbal Colón en *La ruta perdida*. El escribano de ración, aunque no descarta hacer negocio de la expulsión de los judíos, le ofrece al marino la financiación del viaje hacia las nuevas tierras. Luis Miguel Guerra (2008: 280-81):

-La Inquisición conseguirá que los reyes firmen un decreto de expulsión. Es necesario buscarles un lugar al que puedan ir. Si no es así, muchos se convertirán y caerán en manos del tribunal y, si deciden salir, su destino será el norte de África y, para muchos, la esclavitud.

-Vos sois cristiano...

Ahora fue Santángel quien le interrumpió.

⁸ Alejo Carpentier: “Repentinamente montado en iracundia, desde lo alto de mi boca le clamé que, aunque cortés y sumiso en mi comportamiento para con ella, atento a que una púrpura, aún invisible, envuelve siempre un cuerpo de reina, me sentía igual que cualquier monarca y tanto montaba yo, sin tiara enjorada, pero aureolado por el nimbo de mi Gran Idea, como montaban las coronas de Castilla y de Aragón. «¡Marrano! – me gritó ella –: ¡No eres sino marrano!». «¡Marrano soy! – grité a mi vez –: ¡y nadie puede saberlo mejor que tú, que me conoce en lo que soy y en lo que fui!»” (1998: 85).

⁹ Abel Posse: “Un corte rabón, una circuncisión ambigua, eso fue lo que a Domenico le pareció indispensable para Cristoforo. Era irremediable que se lanzaría al mundo” (1995: 39).

¹⁰ Los Reyes Católicos comentan: “Tal como sospechábamos, proviene de familia judía. Salieron de Cataluña hace cien años y se establecieron en la zona judía de Génova” (Edward Rosset, 2002: 120).

-Mis razones para obrar así no incumben al proyecto. Vos queréis navegar hacia el oeste y yo os doy la oportunidad de hacerlo. ¿La aceptáis o no?

Todas las polémicas en torno la figura de Colón, su origen y los conocimientos que supusieron la génesis de su viaje se hallan también expuestas en *La tumba de Colón*. Sin embargo, en la obra de Montañez no deja de apreciarse un cierto cariz hagiográfico: expresiones como las de “Gran Almirante”, “Ilustre genovés” o “genial visionario” nos hacen pensar en el propósito conmemorativo de una obra surgida al albor del V centenario de la muerte de Colón¹¹.

Por su parte, y frente a la imagen de un Colón visionario y evangelizador, Francisco Caballero Mesa describe en *La última odisea* al Almirante como un títere en manos de las pretensiones y de los intereses de los reyes y el papado. Colón verá sorprendido cómo la original idea que ha concebido parece estar desde hace tiempo en boca de todo el mundo, mientras que, a la llegada a América, ni siquiera sus marinos creen hallarse en la India¹².

Sin embargo, las dos novelas que plantean una visión más heterodoxa sobre el Almirante son *La ruta perdida* y *El códice 632*. La primera nos presenta a Colón como

¹¹ Aunque generalmente en boca de los miembros de una sociedad que pretende restaurar el prestigio del Almirante, son comunes en esta novela las referencias a la heroicidad y las labores evangelizadoras de Colón. No resulta, por tanto, ninguna casualidad que, tal como informaba el *Diario sur* (12/10/2006), la novela (la primera del autor) saliera al mercado el Día de la Hispanidad y se publicara simultáneamente en quince países de lengua castellana. Sin embargo, no es la única obra sobre Colón publicada ese año. La novela histórica no deja de ser en muchos casos una novela de celebración, una novela conmemorativa que se aprovecha de los años y los hitos de la historia para acaparar las librerías. Aunque, bien es cierto, no se trata solamente de la novela. Existe un intento de corregir el desconocimiento y el olvido de nuestro pasado que se materializa en la celebración de congresos y de ciclos de conferencias, en la publicación de ensayos, en la realización de programas que surgen al albor de una fecha determinada y que pronto se archivan. Las editoriales, claro está, aprovechan el calendario para encargar o abrir un hueco en el mercado novelas históricas que versen sobre los acontecimientos o los personajes que se desentierran del polvo de un modo fugaz y violento. En una aguda e interesante reflexión sobre la crisis de la memoria de nuestro país, José F. Colmeiro afirmaba la existencia de un factor “que incide en esta paradójica inflación y devaluación de la memoria, el fenómeno generalizado de la memoria cíclica, al que tan propensas son las sociedades que necesitan olvidar para recordar (y viceversa): esta memoria es recuperada temporalmente a base de conmemoraciones y aniversarios, hitos necesarios precisamente porque las referencias están olvidadas. Es esta una memoria pendular, que aparece y desaparece, una memoria resurgida artificialmente (a través de congresos, exposiciones, placas, libros, necrológicas) y rápidamente devuelta al olvido del archivo” (2000: 225).

¹² Francisco Caballero Mesa: “Después de lo que me había dicho fray Mauro no sabía qué me esperaba. Detrás de este viaje existía una confabulación, estaba seguro, que beneficiaba los planes de Roma, pues ésta, a través de la orden de Cristo, pretendía controlar la ruta del oro y las especias, valiéndose para ello de las navegaciones portuguesas y castellanas, y así con las riquezas que se agenciasen poder conquistar el Santo Sepulcro y someter a Italia bajo su mando, en detrimento de franceses, catalanes, genoveses y venecianos, y en ese entramado tan absurdo y complejo, las casas ducales, el Legado, Quintanilla, el cardenal, Muliarte y tantos otros de la corte eran los corifeos y yo el instrumento. Con mi viaje se restablecía o completaba la ruta templaria. Y quizá me veía así, en el centro de la gran conspiración, por haber dicho y contado tantas cosas en tantos sitios. Incluso cabía otra posibilidad: que este viaje beneficiara también a las coronas lusa y castellana, para quienes, a la postre, iba a ser el dominio de este nuevo mundo, pues suyas serían las espadas que lo conquistasen, aunque la palabra y el diezmo quedaran para el Papa” (2007, 534-535).

hijo de Aldonza de Santillana y, por tanto, primo del cardenal Mendoza. El “tercer rey de España”, consciente del parentesco que lo une al marino, habría procurado desde la sombra el matrimonio de éste con Filipa Moniz Perestrello, así como que las pretensiones de Colón fuesen escuchadas en la corte de los Reyes Católicos. Pedro González de Mendoza aprovecharía las relaciones familiares con Colón para extender el dominio de su estirpe en las nuevas tierras colonizadas, mientras que ocultaría el verdadero origen del marino a ojos indiscretos mediante una biografía ficticia elaborada por Juan de Toledo, su hombre de confianza. Por su parte, en *El códice 632*, Rodrigues dos Santos confirma de nuevo la ascendencia hebrea de Colón, pero también su origen portugués:

-Ya se lo he dicho, estimado señor – insistió –. Cristóbal Colón era un hidalgo portugués, eventualmente de origen judío, ligado a la familia del duque de Viseu, que desempeñó un papel menor en la trama contra el rey don Juan II. Desenmascarada la confabulación, los conspiradores huyeron hacia España. Los más importantes fueron primero, los cómplices menores se escaparon después. Colón fue uno de ellos. Abandonó su nombre antiguo y rehizo su vida en Sevilla, donde dio buen uso a los conocimientos marítimos que había adquirido en Portugal. Comenzó a llamarse Cristóbal Colón y decidió ocultar su pasado, con más razón considerando el clima antijudaico predominante en Castilla. Después del descubrimiento de América, unos autores italianos sugirieron que era genovés. Era una sugerencia conveniente, que Colón alentó, sin confirmarla, pero también sin desmentirla, porque le daba pie para apartar sospechas sobre su verdadero origen, distrayéndolo con algo mucho más inofensivo. – Inclino la cabeza –. ¿Se ha dado cuenta de que ni siquiera el hijo castellano conocía el origen de su padre? (2007: 426-27).

4.- El predescubrimiento

Aunque sus relatos difieran en los detalles, tanto las crónicas de Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas o Gomara indican que Colón basaba su seguridad de hallar nuevas tierras navegando hacia Poniente en los relatos y los mapas de un marinero que, tras un naufragio, desembarcó en alguna de las islas portuguesas y, antes de morir, le habría confiado los secretos de su viaje. Uno de los primeros en ponerle identidad al “piloto desconocido” fue el Inca Garcilaso, en cuya crónica explica que el marino tenía por nombre Alonso Sánchez y procedía de Huelva¹³. Colón, por tanto, no

¹³ En palabras del Inca Garcilaso: “El piloto saltó en tierra, tomó el altura y escribió por menudo todo lo que vio y lo que le sucedió por la mar a ida y a vuelta, y, habiendo tomado agua y leña, se volvió a tiento, sin saber el viaje tampoco a la venida como a la ida, por lo cual gastó más tiempo del que le convenía. Y por la dilación del camino les faltó el agua y el bastimento, de cuya causa, y por el mucho trabajo que a ida y venida habían padecido, empezaron a enfermar y morir de tal manera que de diez y siete hombres que salieron de España no llegaron a la Tercera más de cinco, y entre ellos el piloto Alonso Sánchez de Huelva. Fueron a parar a casa del famoso Cristóbal Colón, genovés, porque supieron que era gran piloto y

habría sido el descubridor de nada, sino que solamente se habría limitado a seguir las indicaciones del marinero náufrago, motivo por el cual habría mantenido a buen resguardo el encuentro con el marino moribundo, pues la difusión de la verdad restaría mérito a su empresa.

En su excelente y ya clásico trabajo, Juan Manzano Manzano, tras un exhaustivo análisis de testimonios, crónicas y datos, defiende brillantemente

que nadie hoy día podrá negar la posibilidad, la vehemente posibilidad de un predescubrimiento llevado a cabo casualmente por una nave castellana durante estos años críticos en que tantas carabelas y naos, andaluzas y vascas, navegaron el Atlántico, en la región de Guinea, impulsada por los alisios y las fuertes corrientes oceánicas (1989: 171).

En la actualidad, pocos son los textos que descartan la posibilidad del contacto entre Colón y el “piloto desconocido”, pero la identidad del marino y el carácter del encuentro varían significativamente. El ensayo *La trama Colón*¹⁴ retoma la idea del predescubrimiento y de la valiosa información que el náufrago onubense habría proporcionado a Cristóbal Colón (apuntando incluso a un posible envenenamiento por parte del Almirante para que nadie conociese su secreto). Del mismo modo, el polémico J. J Benítez (2006) centra su atención en que la obsesión de Colón por descubrir las tierras de Occidente parte de los años en los que, según las crónicas, Alonso Sánchez llegó a costas portuguesas. La novela de Abel Posse¹⁵, por su parte, participa de lo grotesco al describir a un Colón que “exprime” la información al de un modo poco ortodoxo al moribundo piloto, a la vez que asume también la opción de Alejo

cosmógrafo y que hacía cartas de marear, el cual los recibió con mucho amor y les hizo todo regalo por saber cosas acaecidas en tan extraño y largo naufragio como el que decían haber padecido. Y como llegaron tan descaecidos del trabajo pasado, por mucho que Cristóbal Colón les regaló no pudieron volver en sí y murieron todos en su casa, dejándole en herencia los trabajos que les causaron la muerte, los cuales aceptó el gran Colón con tanto ánimo y esfuerzo que, habiendo sufrido otros tan grandes y aun mayores (pues duraron más tiempo), salió con la empresa de dar el Nuevo Mundo y sus riquezas a España, como lo puso por blasón en sus armas diciendo: «A Castilla y a León, Nuevo Mundo dio Colón»”(2003: 18).

¹⁴ Antonio Las Heras (2006: 165): “Como anticipamos, el piloto anónimo murió en los brazos del genovés. ¿Cómo es posible entonces que nada sepamos de este primer viaje descubridor? ¿Cómo ha podido permanecer oculta la identidad de este hombre? Es que el futuro almirante supo reconocer en la desgracia del piloto anónimo la oportunidad que tanto esperaba. Es así como Colón, astuto y calculador, hizo suyas las confidencias, croquis, planos y mapas, y toda la información suministrada por el agonizante piloto anónimo. Como se ha dicho antes, esta historia supo ser celosamente guardada por el Almirante hasta que se dieran las condiciones propicias para realizar el viaje”.

¹⁵ Abel Posse: “Era también cuando – implacable – abofeteó al náufrago que agonizaba en la playa de Madeira. «¡Vamos, no mueras, habla!». «Vimos dos cuerpos blanquicobrizos, con pelo negro muy lacio. Gentes del Gran Khan seguramente. A lo lejos se desarmaba una almadía con techo de palma que llegó impulsada por una gran vela vegetal, amarilla, con la imagen de un dios sonriente y bobo como los caretones de las fallas valencianas...». Pero se le moría en los brazos y no podía seguir interrogándolo en nombre de la ciencia. En Rok, ciudad de la Última Thule (Islandia), torturó a un vikingo que tuvo que explicarle con sus dos docenas de palabras latinas cómo era la costa de esa Vinland donde hasta había llegado el obispo Gnuppron en misión pastoral” (1995: 71-72).

Carpentier¹⁶, que se hace eco de la tesis nórdica según la cual Colón, en un viaje a Islandia, se habría enterado de la llegada de Leif Eriksson a Vinland, y tal información constituiría el “gran secreto” que confió a Isabel la Católica.

Alonso Sánchez vuelve a aparecer en *Cristóbal Colón. Rumbo a Cipango*, donde el marino, en trance de muerte, relata su descubrimiento a Colón y le cede el mapa que contiene los datos de la expedición. Colón, desesperado tras las negativas de la corte a financiar su viaje, llegará a apropiarse del relato del onubense ante Martín Alonso Pinzón, Antonio de Marchena y fray Juan Pérez, afirmando que ya ha estado en las nuevas tierras y esperando que tal confesión haga cambiar la opinión de los monarcas (Rosset, 2002: 114 y ss). De hecho, todas las travesías del Almirante estarán marcadas por la aparición de restos de la expedición en la que participó Alonso Sánchez, lo que desesperará a Colón, que teme que su mérito sea cuestionado.

Sin embargo, la figura de Alonso Sánchez cobra un especial interés en la novela de Luis Núñez Ladevéze. En *El ímpetu del viento*, Sánchez, oriundo de Huelva, y antiguo colaborador de Enrique el Navegante, se convertirá en el piloto de una embarcación que servirá como medio de huida a una variopinta tripulación que partirá hacia tierras americanas (confundidas con la Atlántida) para huir de los disturbios acontecidos en Lisboa. En 1460, el moribundo Enrique el Navegante verá en trance de muerte la arribada de esa expedición a las costas americanas: el Descubrimiento América realizado por Sánchez y su tripulación, por tanto, tendría lugar mucho antes de que Colón llegase incluso a Portugal.

5.- Colón y el Temple

Tal como ocurre con Cristóbal Colón, la Orden del Temple, por su peculiar historia, por los acontecimientos que propiciaron su fundación, los personajes de gran relevancia a los que estuvo vinculada, su trágico final, su pervivencia en obras literarias e historiográficas de muy distinto rigor y propósito, así como por la existencia de grupos o comunidades supuestamente herederas de los principios de la Orden, se ha convertido en un filón inagotable para los novelistas contemporáneos de todo el mundo. Juan

¹⁶ Alejo Carpentier: “Y, esta vez, sin poder guardar ya el secreto que durante tantos años llevaba en mí, le revelé lo sabido, allá en la Tierra del Hielo, acerca de las navegaciones del Pelirrojo, de su hijo Leif, y de la descubierta, por ellos realizada, de la Tierra Verde, y de la Tierra de Selvas, y de las Tierras de la Viña [...]”(1998: 87).

Eslava Galán ¹⁷ (que bajo el pseudónimo de Nicholas Wilcox ha publicado varias novelas sobre la Orden) resumía algunas de estas hipótesis sobre todos los conocimientos y gestas atribuidos al Temple, y entre los cuales se halla el descubrimiento secreto de América siglos antes de la expedición colombina.

Como afirma José Luis Corral¹⁸ “no existe una sola prueba ni un solo documento sobre esos viajes” (2006: 223), pero la sugerente vinculación entre la Orden del Temple, el Descubrimiento de América y la figura huidiza de Cristóbal Colón ha derivado en sorprendentes tramas novelescas y ensayísticas.

Josep Guijarro, en *El tesoro oculto del Temple*, se hace eco de la posibilidad de que las poderosas finanzas templarias procedieran del otro lado del océano, mientras que para Antonio de la Riva, en *La cara oculta del Temple*, los templarios, custodios del Arca de la Alianza, habrían aprovechado los conocimientos del *Libro de la sabiduría* para llegar hasta las costas americanas. El autor expone la hipótesis del origen americano de Colón: el almirante sería descendiente de peregrinos que llegaron al nuevo continente a bordo de una nave templaria que partió de La Rochelle ante el inminente fin de la Orden del Temple.¹⁹

¹⁷ Juan Eslava Galán: “Casi todas las hipótesis formuladas sobre los templarios se basan en la suposición de que la orden poseía una sabiduría que habría heredado o descubierto. Otros sostienen que los templarios recibieron su sabiduría de los egipcios y griegos y de la tradición céltica. En el Templo de Jerusalén, donde instalaron su primera casa, encontrarían el Arca de la Alianza y las Tablas de la Ley, donde se codificaban los conocimientos transmitidos por los egipcios a Moisés. Con este bagaje, los templarios pudieron ser los artífices secretos del renacimiento cultural que se observa en la Cristiandad del siglo XIII, los impulsores de las catedrales góticas por toda Europa, y los precolombinos descubridores de América” (2004: 63).

¹⁸ El historiador hace un excelente resumen sobre los motivos que han derivado en tantas especulaciones: “Ya fuera por su atribulado y en cierto modo inesperado final, ya por su historia repleta de situaciones no del todo claras, ya por el secretismo que los rodeó, los templarios son, sin duda la organización religiosa que ha producido una mayor cantidad de especulaciones y de propuestas esotéricas para explicar su fundación, su existencia y su final, e incluso más allá todavía, pues son muchos los que sostienen que la Orden del Temple sobrevivió a la supresión papal de 1312 y a la muerte de su último maestre, Jacques de Molay. En general, todo lo relacionado con los templarios ha sido trufado, prácticamente desde el momento de la supresión de la Orden, con un halo de misterio que ha dado lugar a especulaciones sin cuento, la inmensa mayoría de ellas pura ficción sin el apoyo de la menor prueba documental. Se ha llegado a decir por ello que «existe la historia del Temple y la de su leyenda». Buena parte de la catarata de incongruentes aseveraciones se debe a la falsificación documental que en el siglo XIX se cebó con la historia del Temple. En realidad, no se conserva en los archivos un solo documento original que ofrezca el menor indicio de que los templarios realizaran actividades esotéricas o ritos iniciáticos que no fueran los propios de ingreso para novicios en cualquiera de las órdenes de caballería” (2006: 209).

¹⁹ Antonio de la Riva: “Sobre la base de las pruebas y razonamientos expuestos, no es difícil suponer cómo debieron de producirse los acontecimientos. El 12 de octubre del año 1307 en el puerto de La Rochelle se encontraban fondeadas unas veinte galeras templarias. En una de ellas embarcó un pequeño grupo de peregrinos que pretendían viajar a Galicia para visitar la tumba del apóstol Santiago. Cuando al día siguiente se descubrió la operación de detención masiva ordenada por el rey de Francia, Felipe IV, la flota templaria fondeada en La Rochelle huyó poniendo rumbo hacia el continente americano. Los templarios y el reducido grupo de peregrinos establecieron una pequeña colonia en la costa americana, probablemente en Centroamérica o en Venezuela, núcleo que se fue reduciendo con el tiempo porque los

Por su parte, José Antonio Hurtado llega en *Colón y la carta templaria* a la conclusión de que, aunque los templarios llegaron hasta América, la ruta se hallaría seguramente cerrada tras su disolución. Sin embargo, Colón habría obtenido información sobre tales expediciones atlánticas en lugares como Calatrava, y le habría ofrecido el viaje no a la reina Isabel, sino al rey Fernando. El aragonés, maestre de Calatrava y único rey cruzado de la cristiandad, podría promover, mediante sus influencias en Roma, la rehabilitación del Temple si fueran hallados en América descendientes de la Orden. El viaje colombino supone para el monarca, por tanto, la posibilidad de convertirse en maestre de los templarios y volver a batallar por la liberación de Jerusalén²⁰.

Esta idea es la que motiva buena parte de la ficción de *La ruta perdida*. Siglos antes de que Colón iniciara su expedición, la Orden del Temple ya conocía las misteriosas tierras de occidente, hacia donde marcharon y cuya ruta consignaron en un codiciado mapa. Sin embargo, la disolución de la Orden llevó a los templarios a confiar el secreto de sus viajes a Ramon Llull, presente en concilio de Vienne. De este modo, los franciscanos entraron en contacto con los nativos americanos hasta que los templarios supervivientes a los rigores de Felipe IV trataron de recuperar su secreto, pero un violento enfrentamiento con la orden del Poverello acabó con todos los concedores de la ruta²¹. El rey Fernando verá en las ideas de Colón una posibilidad de convertirse en el nuevo rey de Jerusalén, y le pedirá a Martín Alonso Pinzón que busque

templarios fueron fieles al voto de castidad y no se mezclaron con la población indígena. Ciento sesenta y cinco años después puede que los únicos supervivientes fueran Cristóbal y sus hermanos Bartolomé y Diego, que eran descendientes de un matrimonio peregrino, probablemente italiano, y que habían sido educados según la cultura y costumbres de sus antepasados europeos con influencias templarias” (2002: 164).

²⁰José Antonio Hurtado: “Fernando no es el famoso príncipe de Maquiavelo, Fernando es la ambición y la utilización de los demás en estado auténticamente puro. El portugués le ofreció algo que jamás hubiese rechazado ningún príncipe de la cristiandad, algo tan grande como la reconquista de Jerusalén, y se reino tan deseado por el mundo cristiano él menos que nadie lo podía rechazar. Conspiró hasta que en septiembre de 1492 su súbdito, el cardenal Rodrigo Borja – o Borgia, tal y como italianizó su apellido – ascendió al trono de Pedro. Con ello ya tenía absolutamente asegurado que rehabilitaría a al Orden del Temple, lo que era básico para la empresa si encontraban a sus sucesores, pues ello le permitiría – al frente de la nueva Orden – entrar en la ciudad” (2005: 55-56).

²¹Luis Miguel Guerra: “-Hay tierras al oeste- dijo don Pedro sin más preámbulo-. Los templarios las descubrieron hace casi dos siglos. Su flota hacía la ruta secretamente y traía al continente mercancías que, según decía, provenían de Oriente. Pero, sobre todo, portaban oro y plata. Con los nobles metales mantuvieron la cruzada en Tierra Santa y construyeron más de setenta catedrales y cientos de iglesias y monasterios. Mientras la pobreza asolaba los reinos, el Temple se enriquecía. Prestaban a nobles y reyes y tenían más riquezas que la mayoría de las monarquías cristianas. Eso produjo que sus enemigos no estuvieran sólo en Oriente; al fin y al cabo, éstos atacaban de frente y a campo abierto. En Occidente se hicieron incómodos y terminaron por hacerlos desaparecer. Pero el secreto de la ruta hacia las tierras del oeste no fue desvelado y, como os he dicho, un grupo de monjes soldados se refugió en ellas” (2008: 80).

en las nuevas tierras a los hombres blancos supuestamente herederos del Temple (o, en su defecto, que afirme a su vuelta haberlos hallado²²).

Idénticas hipótesis se mantienen en *La Trama Colón*, que analiza la posibilidad de que Colón ya hubiese realizado un viaje anterior a América para así vender su proyecto con garantías a los Reyes Católicos, o que los templarios ya hubiesen arribado a las nuevas tierras partiendo desde La Rochelle²³. De la supuesta llegada de los descendientes de la Orden a América da también cuenta *El secreto de Cristóbal Colón*²⁴.

Por su parte, la novela *El renacer del Temple*, de Javier Díaz Húder, narra cómo en 1313, Bernardo de Craon, caballero del Temple, recibe unas misteriosas órdenes de Jacques de Molay: a su muerte, asumirá el cargo de maestro de la Orden y partirá hacia Eunate para hacerse cargo del mayor de los secretos templarios, el Arca de la Alianza. Acompañado por Hugo de Beaujé y un agote, la expedición se encaminará hacia los reinos de España, donde localizarán el Arca de la Alianza y, a partir de los documentos contenidos en ella, asumirán su verdadera misión: partir hacia un mundo desconocido al otro lado del Atlántico para refundar la extinta orden²⁵. De Craón iniciará así un viaje

²² Luis Miguel Guerra: “-El rey Fernando es el vencedor de la cruzada contra los musulmanes de Granada. ¿Sabíais que las campanas de Roma repicaron un día entero tras conocer la caída de la ciudad? Ahora mismo es el único monarca cruzado de la cristiandad y, además, gran maestro de una orden militar, la de Calatrava, descendiente de los templarios, como los Caballeros de Cristo. Si el Temple existiera le hubiera seguido como un solo hombre en esta campaña. Si las tierras al este fueron descubiertas por los templarios y la orden aún pervive allí, Fernando sería el heredero de ese territorio...Y dispondría de un puente para ir a Jerusalén” (2008: 447).

²³ Antonio Las Heras: “En Castilla, si bien el rey Fernando IV se había apoderado de gran cantidad de bienes templarios, cedió una parte de ellos a las órdenes recién creadas de Santiago y de Calatrava. Esta última fue la que mayor cantidad de archivos y pertenencias templarias logró reunir. Fundada en 1158 por el abad de Fitero, fray Raimundo, había atesorado numerosos documentos pertenecientes a la disuelta Orden del Temple, que aún se conservaban en tiempos de Colón, hasta que, posteriormente, desaparecieron tras ser incorporados los maestrazgos a la corona en tiempos de los reyes católicos. Colón debió aguardar hasta el final de la guerra contra los moros para poder entrevistarse con la reina Isabel en el campamento de Santa Fe y esperar la respuesta. Mientras tanto, realizaba copias de mapas y cartas de navegación. Fue entonces cuando Colón marchó hacia Calatrava para estudiar sus archivos. Allí encontró un dato que terminaría por confirmarle el conocimiento que tenía de la existencia de América. Por todo esto, cuando llegó el momento decidió portar velas templarias en sus barcos, y así tener un buen recibimiento por parte de los habitantes del suelo americano” (2006: 72-73).

²⁴ David Hatcher Childress: “Los marineros cuentan historias, y los mapas también. Una bandera negra con una calavera y dos tibias cruzadas ondeaba en lo alto de los barcos templarios en las islas Orcadas décadas después de la abolición de la Orden. No les quedaba más refugio que sus castillos de Escocia y Portugal. En 1391 el príncipe Henry Sinclair, gran maestro templario y almirante de la flota escocesa, conoció a Nicolo Zeno. Ambos idearían un plan para llegar a Norteamérica cien años antes que Colón. Estaba apunto e comenzar una de las más grandes aventuras de la Historia, con episodios como la intrépida exploración de ignotos mares por la flota perdida de los templarios, el establecimiento de una pequeña colonia, un asesinato perpetrado por el Vaticano y la creación de una poderosa flota de renegados contra los enemigos del Temple” (2005: 112).

²⁵ Javier Díaz Húder: “-¿Os dais cuenta? Si esto es así y toda esta zona azulada está ocupada por el mar océano... tan enorme y monstruoso, que si es cierto que es tan grande, nuestra Europa cabe muchas veces

quizá ya realizado por otros miembros de la Orden, pero el rigor del Océano impedirá que el Temple se establezca en América. Sin embargo, el legado templario pervivirá: los mapas de la ruta, copiados por el traidor Cristóforo Toscanelli, serán hallados dos siglos después por Cristóbal Colón²⁶.

Finalmente, *La última cripta*, de Fernando Gamboa y *El secreto del mediterráneo*, de Bárbara Pastor, también se hacen eco del hipotético viaje templario anterior a Colón. En la primera, el hallazgo de una campana frente a las costas hondureñas llevará a Ulises Vidal y sus compañeros a investigar la llegada de los templarios a América. A pesar de que incluso el personaje de Lluís Medina, catedrático de Historia Medieval en la Universidad de Palma de Mallorca, afirme que “los templarios nunca estuvieron en América, eso es sólo una fantasía alentada por pseudohistoriadores con el único fin de vender libros” (Gamboa, 2008: 150), Ulises Vidal encontrará el tesoro templario y a sus descendientes²⁷. En *El secreto del mediterráneo*, es el profesor Fabrizzio quien expone claramente el judaísmo de Colón, su parentesco con Yafudà Cresques y el descubrimiento templario. De nuevo, Colón no fue el primero:

-¿Colón era judío?

en él... ¿qué es esto que se ve al otro lado? – Tierras, tierras inmensas. – Dhamar marcó con el dedo el gran continente –. ¿Se tratará de la Atlántida? – No creo – opinó De Craon –. Platón asegura que fue destruida por un cataclismo y se hundió en el mar. – Sin embargo aquí hay un gran continente. Si la Tierra es en verdad redonda, lo cual aseguraban mis antepasados, puede ser Asia. Por el lado contrario al que ha llegado ese viajero veneciano llamado Marco Polo. Y aquí – movió el dedo, dirigiéndolo hacia sí mismo –, a su lado, sólo separado por un brazo de mar, una isla, que si no me equivoco al leer estos extraños caracteres, parece que pone Antilia” (2006: 133-34).

²⁶ Aunque el presunto (o los presuntos) mapa de Toscanelli que Colón llevaba a bordo de la Santa María no haya sido motivo de nuestra exposición, las novelas comentadas incluyen variados fragmentos sobre el origen y la autoría de las posibles cartas náuticas que ayudaron a la expedición Colombina. En *Cristóbal Colón. Rumbo a Cipango*, por ejemplo, el Almirante habría obtenido de modo poco ortodoxo una copia de la carta y del mapa enviados por el cosmógrafo italiano al rey Juan II. Sin embargo, una de las propuestas más originales es la que observamos en *La desgreñada*, en la que se apunta al contacto de Cristóbal Colón con el maestro Leonardo da Vinci: “Vuestras Mercedes disculparán que les cuente todas estas cosas, ya que en aquel momento que yo veía los cuadros descifrados de León ni siquiera habían sucedido, pero mi condición de cronista no me abandona nunca, ¡y no proseguiré con los cuadros sin decirles a vuestras señorías, que el genovés y el de Vinci hacía algunos años que se conocían! ¡Y que tras entablar una estrecha amistad en Florencia, Leonardo le entregó al marino unos mapas muy curiosos, unas cartas de navegar en las que había dibujadas unas costas y tierras adentro que no se conocían hasta entonces! El de Vinci le aseguró que todo lo que veía allí pintado era cierto, y allí estaban dibujadas las nuevas tierras que Colón «descubriría más tarde en 1492 [...]»” (Espada, 2000: 95-96).

²⁷ Fernando Gamboa: “Doscientos años más tarde – añadió, volviéndose de nuevo hacia nosotros –, en 1307, presionado por un rey de Francia ansioso por hacerse con las riquezas del Temple, el papa Clemente V disolvió la Orden y los Caballeros Templarios se vieron forzados a huir; llevándose consigo su arma más poderosa, pero también su más pesada carga y la responsabilidad que ello implicaba. Por ese motivo llegaron hasta estas tierras, a lo que por entonces era el reino de los mayas, quienes los recibieron como a enviados del mismísimo Quetzalcoatl, y les permitieron crear su propia comunidad aquí, en Tecpán” (2008: 537).

-Sí, judío y pariente de Yafudà Cresques, el cartógrafo mallorquín que cien años antes del descubrimiento de América dibujó el *Atlas Catalán* en el cual trazó las rutas que permitieron después a Colón realizar su viaje.

-¿Y por qué se nos ha dicho siempre que fue Colón quien descubrió América?

-Porque no interesaba decir la verdad.

-¿Qué verdad?

-Que mucho antes que Cristóbal Colón una ruta templaria ya estaba en marcha rumbo a América. Y esa ruta fue la que facilitó el viaje a Colón. No olvidemos que por entonces la Iglesia dominaba la idea del mundo. Y jamás habría admitido que sus conocimientos estaban en manos de un judío (Pastor, 2008: 245).

6.- Conclusiones

La Edad Media ha servido en las últimas décadas como punto de partida para un gran número de novelas y ensayos. Sin embargo, mientras que no son escasos los textos que pretenden constatar y divulgar la historia aceptada, los autores han demostrado una preferencia incuestionable por aquellos acontecimientos, periodos o personajes cuya relevancia y repercusión no están exentas de vacíos documentales y polémicas. Si en los años 80 la novela histórica hispanoamericana retomó la figura de Colón y el Descubrimiento oponiéndose a la historiografía oficial desde la ironía, los anacronismos y el humor para dar así cuenta de otra realidad, la novela española actual, junto con los ensayos divulgativos (y a veces especulativos) hacen un especial hincapié en las lagunas historiográficas del Descubrimiento para elaborar tramas de intriga en las que las versiones oficiales de la historia, aunque conocidas, pasan a un segundo plano en favor de una presunta historia oculta. Colón y el Descubrimiento se han convertido en el eje de obras que evidencian que en el *boom* de la novela histórica contemporánea, junto a una tendencia divulgativa que le permite al lector acercarse de modo ameno al pasado, existe otra tendencia que prefiere explorar las posibilidades de la ficción, y que se materializa en obras que niegan, corrigen, completan o reanalizan las versiones canónicas de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo (1980): “El Almirante según Don Alejo”, *Casa de las Américas* 21.12, pp. 26-40.
- AÍNSA, Fernando (1991): “La nueva novela histórica latinoamericana”, *Cahiers du CRIAR*, 11, pp. 15-22.
- ARACIL, Miguel G. (2006): *La cara oscura del Temple*, Madrid, Espejo de Tinta.
- BARRIENTOS, Juan José (1986): “Colón, personaje novelesco”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 433, pp. 45-62.
- BENÍTEZ, J. J. (2006): *Mis enigmas favoritos*, Barcelona, Booket.
- CABALLERO MESA, Francisco (2007): *La última odisea*, Barcelona, Vía Magna.
- CARPENTIER, Alejo (1998): *El arpa y la sombra*, Madrid, Alianza.
- CHILDRESS, David Hatcher (2005): *El secreto de Cristóbal Colón*, Madrid, Nowtilus.
- COLMEIRO, José F. (2000): “La crisis de la memoria”, *Anthropos*, 189-190, pp. 221-227.
- CORRAL LAFUENTE, José Luis (2006): *Breve historia de la Orden del Temple*, Barcelona, Edhasa.
- DE LA RIVA, Antonio (2002): *La cara oculta del Temple*, Barcelona, Lunwerg.
- DE LA VEGA, Inca Garcilaso (2003): *Comentarios reales*, ed. Mercedes López-Baralt, Madrid, Espasa-Calpe.
- DÍAZ HÚDER, Javier (2006): *El renacer del Temple*, Barcelona, Belacqua.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2003): “Judíos y conversos en la narrativa española de los años 80 y 90”, en *El legado de Sefarad. Los judíos sefardíes en la historia y la literatura de América Latina, España, Portugal y Alemania*, ed. Norbert Rehrmann, Salamanca, Amarú, pp. 167-180.
- ESLAVA GALÁN, Juan (2004): *Los templarios y otros enigmas medievales*, Barcelona, Planeta.
- ESPADA GINER, Carmen (2000): *La desgreñada. Un llanto por Sefarad*, Zaragoza, Certeza.
- GAMBOA, Fernando (2008): *La última cripta*, Barcelona, El Andén.
- GUERRA, Luis Miguel (2008): *La ruta perdida*, Barcelona, Edhasa.
- GUIJARRO, Josep (2004): *El tesoro oculto de los templarios*, Madrid, Martínez Roca.

- HUERTAS MORALES, Antonio (2009), «La historia en la novela no histórica: Edad Media y *thriller* contemporáneo», en *L'Edat Mitjana en el cinema i en la novel·la històrica*, eds. Josep Lluís Martos y Marinela Garcia Sempere, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2009, pp. 317-336.
- HURTADO, José Antonio (2005): *Colón y la Carta Templaria*, Madrid, Espejo de Tinta, 2005.
- LAS HERAS, Antonio (2006): *La trama Colón*, Madrid, Nowtilus.
- MANZANO MANZANO, Juan (1989): *Colón y su secreto. El predescubrimiento*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional.
- NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis (2004): *El ímpetu del viento*, Madrid, Apóstrofe.
- PASTOR, Bárbara (2008): *El secreto del Mediterráneo*, Barcelona, Ediciones B.
- POSSE, Abel (1995): *Los perros del paraíso*, Buenos Aires, Emecé.
- PULGARÍN, Amalia (1995): *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Fundamentos.
- ROSSET, Edward (2002): *Cristóbal Colón. Rumbo a Cipango*, Barcelona, Edhasa.
- RUIZ MONTAÑEZ, Miguel (2007): *La tumba de Colón*, Barcelona, Zeta Bolsillo.
- SANTOS, José Rodrigues dos (2008): *El códice 632*, Barcelona, Roca Bolsillo.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2006): «Novela histórica española (1975-2000): Catálogo comentado», en *Reflexiones sobre la novela histórica*, ed. José Jurado Morales, Cádiz, Fundación Fernando Quiñones-Universidad de Cádiz, pp. 219-62.
- SOLDEVILA-DURANTE, Ignacio (1989): «Esfuerzo titánico de la novela histórica», *Ínsula*, 512-513, p. 8.

LOS CHICOS SON GUERREROS EN VILLENA Y LEMEBEL

Silvia Hueso Fibla

Universitat de València

Palabras clave: Prostitución, Homosexualidad, Travesti, Miché.

1.- Introducción

La prostitución será uno de los dispositivos por los cuales el gozo (...) se circunvierte en la intercambiabilidad generalizada de capital. La energía libidinal del goce perverso se integra, mediante el pago, al circuito de los intercambios; a resultas de esta conexión, las sensaciones y las emociones van ser “negociadas al precio de la calle.

Néstor Perlongher

Definir la prostitución homosexual masculina resulta algo dificultoso; la prostitución como intercambio de servicios sexuales por dinero u otro bien es una relación social no altruista que existe desde que el mundo es mundo. Pero ¿qué se intercambia para poder hablar de prostitución?, ¿sexo?, ¿compañía?, ¿conversación?... en cualquier caso interviene una diferencia social entre los actores que realizan el intercambio de mercancías, lo cual implica cierta relación de poder.

Siguiendo a Oscar Guasch podemos afirmar que la prostitución es

un tipo de relación social en la que sus protagonistas tienen desigual acceso a los recursos económicos y simbólicos [...] [Y] en el caso de la prostitución homosexual masculina (además de la clase social) influye la edad, el género y la orientación sexual (Guasch, 2000: 150).

Un análisis de este tipo parte del rechazo de todo estigma moral con que se visualice la prostitución, entendida como una actividad económica más que, por sus particularidades, ha estado relacionada con cierta proscripción. Pero en su relación con la subcultura gay, la relación de poder que enlaza la vulnerabilidad con la prostitución cambia de signo, porque si en la prostitución femenina el estigma cae del lado de la prostituta, en la homosexual masculina la balanza se decanta del lado del cliente que resulta la parte vulnerable del intercambio.

Partimos de la idea tradicional de una sociedad patriarcal en la que el poder está del lado del falo, es decir, de quien penetra: dialéctica del activo/pasivo en el ámbito sexual. Por tanto, el prostituto activo se sitúa del lado del poder y el cliente pasivo de la sumisión (como la prostituta). Dentro de este esquema caben innumerables variables

que van desde el intercambio completo de roles sexuales, hasta la pasividad total del prostituto o el sometimiento completo a las fantasías sexuales del cliente.

En esta relación de poder, la condena social de la homosexualidad juega la carta de la clandestinidad relacionada con los ghettos y las zonas liminares de contacto. En este sentido la prostitución se relaciona tanto con el denominado “ghetto gay” estadounidense como con la “boca” latinoamericana. El Ghetto gay es un lugar que diferencia posiciones económicas y políticas en forma de territorialidad perversa y residencial donde la identidad gay asume contornos totalizadores. En la boca paulista (de Sao Paulo o latinoamericana en general; relación con la boca del metro), en general, “el territorio es antes un punto de flujo y deambule que un lugar de residencia fija; en él los gays coexisten, codo a codo, con otros tipos de marginales, sexuales o no” (Perlongher, 1993:30). Preferimos emplear el apelativo “boca” como lugar de encuentros y desencuentros que la clasista denominación yanqui de “ghetto” que siempre implica una esfera significativa relacionada con el *apartheid*. Sobre todo porque en los textos que vamos a tratar a continuación los encuentros sexuales tienen como lugar privilegiado parques, esquinas o burdeles aislados, que no implican una separación con respecto al conjunto de la sociedad.

Como aparecen en la crónica “Anacondas en el parque” de Pedro Lemebel,

el “cuidado con los parques” podía ser una sinopsis de gasa verde, un descorder apesurado la cortina de su joven prepucio [...]. Los parques de noche florecen en rocío de perlas solitarias, en lluvia de arroz que derraman los círculos de manueles, como ecología pasional que circunda a la pareja. Masturbaciones colectivas reciclan en maniobras desesperadas los juegos de infancia [...]; los parques son lugares donde se hace cada vez más difícil deslizar un manoseo, como acoplamiento de los sujetos, que sujetos a la mirada del ojo público, buscan el lamido de la oscuridad para regenerar el contacto humano (2004: 8).

También en *Fátima o el parque de la fraternidad* de Barnet o en *Amor pasión* de Luís Antonio de Villena los parques son lugares privilegiados para un *flirt* erótico, relacionado con la prostitución callejera y callejeante, con la draga, el ligoteo, el *cruising*, el paseo de miradas por cuerpos que se ofrecen, como objetos privilegiados tras las vitrinas de aquellos escaparates decimonónicos de que hablaban los bohemios *flaneurs* en su deambular perdidos en un mar de deseos, por qué no, erótico-festivos.

2.- Dos visiones, dos orillas:

El paseo esquizo del homosexual y del miché oscila permanentemente ente esos dos polos: deseo e interés, azar y cálculo.

Néstor Perlongher

La reflexión que vamos a realizar va a unir ciertos elementos de la sociología con el análisis literario de la obra de Luís Antonio de Villena y de Pedro Lemebel. En ambos autores aparece una figuración de la prostitución homosexual masculina desde dos ópticas, como veremos, muy diferentes: nos hablan de dos orillas, de dos posibilidades sexuales y genéricas opuestas y complementarias.

Los chicos son guerreros... con este título podría parecer que vamos a hablar de los Espartanos, los guerreros por antonomasia del mundo griego, con sus músculos tremendos y su mentalidad focalizada en guerrear: no hay tiempo para el amor, sólo para preparar la batalla. Desde niños entrenándose para esgrimir la espada y protegerse tras un escudo de metal y otro de virilidad, hombres fuertes bebiendo vino en medio de un campo yermo de rocas afiladas y hierbas infumables.

Pero no vamos a hablar de ellos. Vamos a pasearnos más bien por la otra Grecia, la de la Acrópolis, la Escuela Peripatética, las largas veladas tomando buen vino en compañía de amigos y sabios mentores mostrando qué bello es vivir, qué bellas son las proporciones del cuerpo joven y qué bello cuerpo el del joven al que conoció el otro día, porque, como dice Sócrates en el banquete platónico,

los jóvenes y adolescentes bellos, ante cuya presencia ahora te quedas extasiado y estás dispuesto, tanto tú como otros muchos, con tal de poder ver al amado y estar siempre con él, a no comer ni beber, si fuera posible, sino únicamente a contemplarlo y estar en su compañía (Platón, 1995:109).

...son portadores de virtud y bondad. Los bellos mancebos que corresponden al amor de Urania son protagonistas de un intercambio entre hombres atraídos por la fortaleza e inteligencia masculina, una atracción del hombre maduro por el joven que comienza a desarrollar su raciocinio y al que sirve de tutor.

Esta relación de intercambio de belleza por sabiduría es la que Alcibíades reprocha a Sócrates que no le entregue, es la que el viejo sabio se niega a entregar al orgulloso joven que alardea de su belleza y aspira a la perfección en la sapiencia. Es la relación de que habla Luís Antonio de Villena en gran parte de su obra: una adoración por la perfección del cuerpo joven, por la Belleza con mayúsculas que nos revela su fascinación por el mundo Clásico: “me sentí feliz y sano como un hombre antiguo” comenta el protagonista de *Amor pasión* tras besar por primera vez a Sixto, el joven con el que vivirá una bonita historia de amor.

El autor también retoma este *tandem* en *El sol de la decadencia* (2007), al contarnos la historia de Alfred Taylor, un ex-decorador de películas clásicas de

Hollywood que se rodea de jóvenes muy atractivos a los que atrae con su cultura y sus maneras de gran mundo. El personaje de Taylor es un compendio de los motivos que atraen a Villena y que se configuran en las obsesiones de su narrativa: no sólo la relación uranista que reproduce el intercambio de belleza por sabiduría y se recupera en esta figura que retrata la Belleza antes que se desvanezca con la edad y que comparte las vivencias de su juventud con dos mancebos a los que termina seduciendo como una mantis religiosa; su admiración por el dandismo se manifiesta en el relato de la juventud de Taylor que fue el elegante regente de un burdel masculino al que solía acudir Oscar Wilde para conocer a jóvenes rudos y hermosos con los que gozar un rato acompañado de champaña; esa experiencia de la belleza del cuerpo joven masculino se resalta en la colección de retratos que el viejo Taylor realiza durante toda su vida y que conserva como su mayor tesoro, acompañando cada uno de los recuerdos con la descripción de su relación amorosa con jóvenes que, como él mismo fue en su juventud, sobrevivían a las penurias económicas prostituyéndose.

¿Intercambio? La prostitución en Villena es un suave intercambio entre amigos, uno de los cuales es muy hermoso y necesita ayuda económica. No está revestida de violencia ni de dureza, es un pacto para superar dificultades entre seres exquisitos, educados y con ángel. Tal como Taylor vivió en su juventud, ciertos caballeros con una buena posición social, ayudaban a jóvenes a salir de las calles a cambio de favores sexuales que éstos, por supuesto, estaban encantados de llevar a cabo. Sea en la Inglaterra victoriana o en el Madrid de los '80, la prostitución en esta Europa algo decadente y nebulosa que retrata el escritor español se siente sin peligros, como un intercambio amigable de favores.

El relato que habla de Sixto se plantea como una relación amorosa en tres etapas: la del amor apasionado por un ser deslumbrante, la del compañerismo y afecto corporal y la de la ternura unida a la compasión en el inicio de la decadencia. Sixto es un chapero madrileño por el que el culto profesor universitario que narra sus avatares en primera persona se siente impulsivamente atraído desde la primera vez que lo ve. Se trata de un amor a primera vista que sorprende al narrador por ser su primera experiencia homoerótica. Un amor apasionado, un tirón del Eros más descabellado hacia la Belleza pura que nunca antes había conocido.

Como los *michés* brasileiros o los *taxi boys* argentinos, los chaperos madrileños son una raza especial cuya belleza, siguiendo a Perlongher “parece derivar, antes que del atletismo, de la penuria y del esfuerzo” y “guardan en su sonrisa cínica la promesa

de una aventura cuya intensidad consiga desafiar, para encenderse aún más, todos los riesgos” (1993: 5). Sixto es un amante de la diversión, de la vida al límite y la noche canalla; igual hombres que mujeres, sus *partenaires* suelen no repararle tantos beneficios como podrían porque se mueve más por el morbo que por la necesidad, pero suele encandilar a abogados, profesores universitarios, ricos extranjeros e, incluso, a un ministro de estado.

Hijo de inmigrantes andaluces llegados a la capital y sin empleo, se mueve con total libertad por una ciudad en la que zanganea buscándose la vida:

La desocupación propicia el deambuleo; el encuentro casi inevitable con los homosexuales a la deriva, da lugar a un peculiar contrato, en el cual una ‘ayuda’ otorgada al joven por el adulto sirve también de exultorio libidinal; los reparos morales se atenúan en aras de la compensación monetaria (Perlongher, 1993:48).

Con quince años, al inicio de la obra, este “chulito” (Villena, 2000: 19) cobra quinientas pesetas por irse a la cama con quien sea. Su realidad es ambigua: los mismos motivos que lo llevan a hacer la calle responden a la pauta estudiada por Schérer & Hocquenghem (1977) según la cual muchos de estos casi niños relacionados con una minoridad económica y sexual, se acuestan con varones adultos de forma no institucional y no sistemática, atrayendo la mirada y la billetera de los pederastas, aprovechando su fascinación por la belleza impúber.

En el caso de nuestro profesor, no se trata de un hombre alejado de la juventud que no tiene más remedio que pagar para gozar de una buena sesión de amor artificial, sino que cuando conoce a Sixto tiene 26 años y, aunque no se considera guapo, su cultura lo hace atractivo para hombres y mujeres (si no, no tendría una pareja tras otra):

Antes que un tipo definido, el profesor -universitario, intelectual, artista, etc.- configuraría un ramo del negocio. La ambigüedad de la caracterización trasunta cierto estilo que no termina de encajar en las divisiones por género. “Intelectual -define un joven macumbeiro- es una categoría aparte del mercado”. La diferencia entre el profesor y el ejecutivo es tenue: ambos son catalogados como ricos. Pero si el segundo intenta encandilar con el esplendor de sus billetes, el primero deslumbraría al jovencito con su brillo retórico (Perlongher, 1993:60).

Sean profesores o ejecutivos, los padrinos de Sixto suelen darle plata suficiente para que se arregle las caries, se compre un *smoking* o se pasee por los bares de moda. Y aquí es donde entra otro de los parámetros en que se desarrolla el oficio: el mundo de la noche. Saunas, bares, discotecas... Sixto frecuenta los locales de ambiente con numerosas miradas pegadas a su elástica musculatura; cuchicheos, acompáñame esta noche, caricias, cuánto te ha crecido el pelo, sonrisas, dame un beso, Sixto, guapo... es un Adonis de perfil árabe que explota cada día de su vida en un *carpe diem* insoportable

para el escritor. En la segunda etapa del desarrollo de la pasión amorosa, éste le propone a Sixto que se venga a vivir con él; pone todos los medios, rompe con su pareja de varios años para dejarle campo libre al hermoso joven... que mimosos como un gatito lo incita a salir, a ver, a tomar, a jugar... a lo que sea menos quedarse en la casa: toma veinte duros para ir a los recreativos, Sixto... y así me dejas trabajar en soledad. Imposible convivencia entre dos seres que no tienen en común más que la sábana empapada de sudor. Pero Sixto entiende. Sixto se va. Desaparece y aparece como el agua... y siempre que vuelve, con él regresa el arrebatado de pasión que enciende al profesor y le hace abandonar la casa para pasar la noche con él. ¡Vaya con Sixto!

Las tres oposiciones básicas del universo masculino de la prostitución homosexual no se acaban de cumplir en la pareja que forman los dos protagonistas: sí hay una diferencia económica importante, pero ni la edad ni la mayor o menor masculinidad se manifiestan con evidencia. La bisexualidad del narrador no manifiesta afeminamiento alguno cuando está con su joven amante. La novela explota la idea metafísica del amor a la Belleza, no entra en disquisiciones sociológicas sobre la vida de los chaperos y sus dificultades.

El travesti exagera las señales de lo reconocible según la moda. Es la contrafigura de un estilo que confunde los atributos. Si un estilo en fuga lleva hasta lo desconocido, el travesti al contrario regresa hacia lo obvio, al diseño completo de la supermujer (Roberto Echavarrén, 2003).

Si el modelo de Villena retoma un clasicismo grecolatino especialmente refinado, la contrafigura de Lemebel tiene un antepasado revelador en las *molly houses* de la Inglaterra victoriana; en los espacios liminares que constituían las casas de placer donde se reunían los *mollies*, tenía lugar una parodia del matrimonio burgués y de la falta de voz de las mujeres. En esta sub-sociedad tuvo lugar una revalorización del gesto y una corporeización del tabú construido por la sociedad burguesa y su moralidad pacata; tuvo lugar el nacimiento de un nuevo concepto identitario preformativo.¹

¹ “Hay una curiosa banda de tipos en la ciudad que se hacen llamar ‘*mollies*’ que están completamente desprovistos de atributos masculinos que prefieren comportarse como mujeres. Adoptan todas las pequeñas vanidades propias del sexo femenino hasta tal punto que intentan hablar, caminar, cotorrear, chillar y regañar como hacen las mujeres, imitándolas también en otros aspectos. En cierta taberna de la ciudad... celebran fiestas y reuniones. Tan pronto como llegan empiezan a comportarse como las mujeres, chismorreando como es costumbre de las verdaderas mujeres cuando están en grupo. Después, uno de los “hermanos” -o mejor, de las “hermanas”- (en su argot femenino) se viste con un traje de noche de mujer con un tocado de seda y, interpretando ese rol, lleva un bebé (un muñeco llevado para tal propósito) que será después bautizado mientras otro hombre con un gran sombrero representa a una comadrona del Campo, un tercero hace de enfermera y los demás de indecorosos invitados al bautizo. Cada uno tiene que argumentar durante mucho rato e indeciblemente los placeres de tener un marido y un hijo, y alabar las virtudes y los maravillosos talentos del otro. Algunos de los demás, en el papel de

Los *mollies* eran, en efecto, travestis que parodiaban la sumisión femenina y los roles en los que la sociedad inglesa de la época constreñía a las mujeres. Exageraban los atributos, los vestidos y peinados de sus propias esposas, con las que habían tenido que contraer un matrimonio cuasi-fraternal por mantener las formas en una sociedad conservadora y patriarcal.

Prácticas que tenían lugar en los burdeles por la relación perpetua entre prostitución y travestismo que siguen manteniéndose unidos en el submundo de la noche gay que permite la explosión de los tabúes sociales bajo su manto de clandestinidad. Lugares de entrada y de salida, son las bocas donde prostitutas, chaperos y travestis comparten esplendores y miserias de un oficio peligroso.

Esta nueva identidad configura la otra cara de la moneda de esta vida nocturna de prostitución: es la figura de la Loca. El extravagante alardeo de plumas y tacones en la noche del engaño sexual. Una fantasmagoría paródica que se jacta del armario con litros de silicona, revelando unos atributos *demodé* con gesto Camp. Performatividad genérica, siguiendo a Judith Butler, que permite a los travestis ser auténticos, ya que, como dijo la Agrado en *Todo sobre mi madre*, “una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma” (Almodóvar, 1999).

Y es que Agrado corresponde en el Madrid de los '90 a lo que las locas lemebelianas significan en el contexto santiaguero: el rol femenino desarrollado por un homosexual en el mundo de la prostitución. En este sentido la mirada de Almodóvar y Lemebel estarían más cercanas entre sí que la de Luís Antonio de Villena con su visión idealizada de la prostitución miché. En Lemebel la loca es pobre, mestiza y sometida. Se mueve por mera necesidad y su rol diametralmente opuesto al del chapero nunca pasa desapercibido.

Loco afán, La esquina es mi corazón, Adiós mariquita linda, Tengo miedo torero... la obra del chileno, sea en sus crónicas o en su novela, desarrolla los avatares de la loca en un Santiago deprimido, donde la oposición entre riqueza y pobreza es obscena y el centro sale a los márgenes para vivir al límite la noche travesti; el gesto de la loca, ambiguo por definición, adopta en estas crónicas una reivindicación política en un país donde la dictadura asoló libertades de todo tipo. Desde la loca que a finales de los '80 regenta un burdel en el que contagia el sida a todos los milicos menos al

viudas, lamentan la deplorable pérdida de sus maridos. Entonces cada uno imita los mezquinos defectos de las mujeres cotilleando a la hora del café, para esconder sus sentimientos naturales (como hombres) hacia el sexo bello, y para fomentar deseos antinaturales” (Baker, 1994:99). Edward Ward publicó numerosos artículos como éste en *The London Spy* entre 1698 y 1709.

muchacho del que está enamorada (de cien se salva uno...)², hasta la que se enamora del activista del Frente Patriótico Manuel Rodríguez³, Lemebel da una perspectiva comprometida de las desigualdades de todo tipo que hubo y sigue habiendo en Chile actualmente.

Sus crónicas reflejan la violencia ejercida sobre la loca a la que un joven *miché* cose a puñaladas, a la que tras una paliza deja desangrándose en el parque, a la que los jóvenes lanzan botellas de vidrio desde los coches en marcha mientras su madre la espera en la casa remendándole pelucas hasta que traiga algo de plata con que mantener a los hermanos:

Eran tantos los billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese gringo. Tanto maquillaje, máquinas de afeitar y cera depilatoria. Tantos vestidos y zapatos nuevos para botar los zuecos pasados de moda. Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podían llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en un manojito de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche [...] La Chumilou se conformaba con poco [...] un trapo ajado que la madre cosía por aquí, entraba por acá, pegándole encajes y brillos, acicalando el uniforme laboral de la Chumi (Lemebel, 2000: 22).

También en *Todo sobre mi madre* tenemos un ejemplo de la violencia que se ejerce sobre las locas en la primera aparición de Agrado, en un descampado, bajo el peso de un hombre de más de 90 Kilos que le está propinando una paliza, sin saber muy bien por qué.⁴

En esta historia de violencia hay todo un lastre relacionado con el rol genérico: en sociedades machistas y patriarcales la mujer es maltratada; la loca, al adoptar roles genéricos femeninos, hereda ese ser como receptáculo de la violencia masculina que se esconde tras frases como las que recopila Perlongher: “La loca desea ser violada”, “lo que la loca quiere es sentirse como una mujer violada” (Perlongher, 1993:111), en boca de clientes y *michés*. Pero protagoniza un doble engaño porque se hace pasar por mujer siendo anatómicamente hombre y no suele ejecutar la mayoría de las veces el rol de mujer pasiva en el coito anal, sino el de “penetrador activo que su apariencia desmiente” (Perlongher, 1994:45).

² “La Regine de aluminios el mono” (Lemebel, 1996: 29-36).

³ Se trata de la historia de amor entre Carlos y la Loca del Frente en la novela *Tengo miedo, torero* (2001) de Pedro Lemebel.

⁴ Será por ejemplos de maltrato... No sólo la obra de Lemebel está plagada de ellos; también en *Fátima o el parque de la Fraternidad* (Barnet, 2007) tenemos el ejemplo del chulito de Fátima que le saca todo el dinero que ella puede ganar prostituyéndose y se lo gasta en caña, hasta que se harta de Cuba y se va en una balsa que ella, finalmente, no toma. Miguel Barnet se aproxima a la misma línea de reivindicación política de Lemebel. En Villena vemos que no interesa ningún tipo de motivo extra-estético. En *Selena Sirena vestida de pena*, la historia de la loquita joven a la que montan a un auto y después una travesti adulta tiene que cuidar porque han desgarrado completamente, va en la misma línea que los anteriores ejemplos.

La figura del travesti es ambigua es su utilización del rol de la mujer clásica, sumisa y obediente por un lado, que oculta una rebelión contra el patriarcado detentada por un hombre que se revuelve contra una identificación masculina en su deseo de ser mujer, criticando la virilidad desde fuera. Pero es un repudio de la virilidad de uno mismo que tiene otra vuelta de turca ambigua en el deseo por otro hombre. Papel idealmente pasivo de una sexualidad que se maneja en la calle prostibularia en forma de rol activo, en forma de maridos aburridos de la vida con sus mujeres con los que, como comenta Barnett...

hay que hablar, pasarles la mano, decirles que no se sientan culpables, que sus mujeres son sus mujeres, que su casa es su casa, y que una lo que les va a dar es un regalito, un bombón pasajero. Y se ríen porque hay que desinflarlos; llegan con millones de problemas, camuflajeados, con traumas, traumas que yo nunca tuve y algunos a lo que vienen es a desahogarse y cuando me quito el vestido se lanzan ahí mismo desesperados porque vienen con un atraso... (...) Ellos sí, ellos se ponen a darle vueltas a la cosa y a hacer preguntas indiscretas y dime chica tú te sientes mujer y cómo es eso si tienes un rabo como yo y a lo mejor de cañón largo y todo. Ahí es donde yo los agarro y los voy destapando como a un paquete de regalo, les quito las cintas, los alfileres, todo, y salen desnuditos, maricones tapiñados pero que pagan más que los hombres porque van a eso (2007: 222).

Van a eso... a que los penetre un hombre, aunque vaya vestido de mujer, como dice Fátima. En Lemebel también la Loca busca en numerosas ocasiones la compañía de un *miché* que la coja y acompañe durante la noche. De ahí surgen alianzas de convivencia que suelen acabar en ríos de sangre porque la violencia del *miché* termina exasperándose por las atenciones excesivas de la loquita que lo lava, lo plancha y almidona, avergonzándolo antes sus amigos. Los *michés*, aunque sean gays, suelen andar de vez en cuando con mujeres para que su homosexualidad no les haga perder caché, ya que cobra más un chapero hetero que uno gay; entonces si se alía temporalmente con una loca (haga ésta o no la calle) suele ser porque no tiene un techo bajo el que dormir y termina crispándose por sus feminidad exagerada.

Como dice Perlongher:

El hecho de vivir con una loca puede acentuar las posibilidades de contagio [de feminidad]; para continuar diferenciándose, el *miché* debe ser cada vez más duro, más masculino: “A veces uno encuentra en una discoteca algún pibe que está derrochando dinero, bien vestido, hasta con coche. Es evidente que él está casado con alguna marica. Entonces para mostrar que sigue siendo hombre, él gasta todo lo que puede, la explota a más no poder. Cada vez tiene que ser más duro. Si se afemina puede incluso perder el empleo, que la marica lo eche” (1994:118).

Así sucede con Fátima en la obra de Barnett, que deja su empleo de oficina y su rol masculino de lado porque su hombre le pide que haga la calle y le entregue todo el dinero que gane para beber. Fátima le concede todos sus deseos, pero eso no impide que él la abandone cuando se le presenta la ocasión.

La dominación socio-sexual se refleja en relaciones de poder en las que la loca, según las figuraciones literarias de Lemebel o Barnet, sale perdiendo por el rol adquirido. Tanto desde el colectivo gay como desde el submundo de la prostitución, la loca es despreciada por su doble alteridad.

3.- Conclusiones: semejanzas y diferencias

La principal diferencia entre Villena y Lemebel es el punto de vista: Villena realiza su figuración desde la óptica del hombre que mantiene y paga al prostituto, desde un lugar privilegiado en el que la necesidad no tiene importancia. Los chaperos o *michés* de Villena, siendo como las locas de Lemebel o de Barnet ficcionalizaciones de una realidad, difieren diametralmente de éstas en esa falta de necesidad imperiosa. Como vemos en el caso de Sixto, el motivo principal del joven es el ansia de diversión; la Chumilou lemebeliana, por ejemplo, se mueve por la falta de dinero y, en el caso de Barnet, son el amor y la necesidad lo que mueven al homosexual a travestirse y lanzarse a hacer la calle.

Observamos una idealización del lado de acá y el reflejo de una realidad social deprimida del lado de allá. En Villena no interesan los motivos extra-estéticos, lo cual se refleja en su prosa refinada, en la omisión de detalles sexuales, del cómo y dónde se realizan los acoplamientos, si el sexo es oral, anal... quién es activo o pasivo. Lemebel, en cambio, lo detalla todo con pelos y señales, parodiando y carcajeándose de todos los detalles de la inserción, masturbación o felación.

La otra gran diferencia es el rol que adoptan cada una de las dos figuras literarias; siguiendo a Echavarren, los michés encarnarían al superhombre y las locas a la supermujer. En Luís Antonio de Villena, el tema de la prostitución se enfoca desde el rol masculino y en Lemebel desde el femenino: son chaperos y travestis...

No hay, en verdad, una homosexualidad, sino, como dirían Deleuze y Guattari, mil sexos, o por lo menos, hasta hace bien poco, dos grandes figuras de la homosexualidad masculina en Occidente. Una, de las locas genetianas, siempre coqueteando con el masoquismo y la pasión de abolición; otra, la de los gays a la moda norteamericana, de erguidos bigotitos hirsutos, desplomándose en su condición de paradigma individualista en el más abyecto tedio (un reemplazo del matrimonio normal que consigue la proeza de ser más aburrido que éste) (Perlongher, 1991).

En relación con el rol genérico encontramos la posición que ocupa cada uno de los *partenaires*: su actividad o pasividad. En Villena vemos que no se especifica, pero teniendo en cuenta que el protagonista que narra sus experiencias en primera persona está unido sentimentalmente a otras mujeres, y que busca un muchacho masculino y no

una loquita afeminada, podemos suponer que ocupará el rol pasivo en la relación, porque, como escribe Perlongher: “por lo general el pasivo es quien paga y el activo quien cobra” (1994: 107). En Lemebel se hace patente en numerosas ocasiones que la loca coliza recibe. Así pues:

Eran camionadas de hombres que descargaban su pólvora hirviendo en el palacio de Aluminios El Mono [...]. Por todos lados fragmentos de cuerpos repartidos en el despedote sodomita. Un abrazo acinturando un estómago, una pierna en el olvido de la encajada. Un torso moreno con el garabato de la loca derramado en su pecho. Unos glúteos asomados por el drapeado de las sábanas, goteando el suero proletario de la tropa (Lemebel, 2000: 30 y 34).

Dos posturas diferentes en relación a la búsqueda de partenaire coinciden en cierta medida con este rol genérico que desarrollan *michés* y locas: los primeros buscan más bien la independencia, la figura de un protector que los deje lo bastante sueltos como para que ellos desarrollen sus aventuras paralelas; las locas, sin embargo, buscan una pareja, un amor que las proteja, las cuide y que se deje querer por ellas. Sixto encuentra en el narrador a un benefactor que le da dinero, incluso le pide que se vaya a vivir con él pero con plena consciencia de que él posee otras experiencias sexuales al mismo tiempo. En Lemebel, *La Loca del Frente*, por ejemplo, encuentra en Carlos la pareja a la que cuidar y querer sintiéndose feliz en su rol de ama de casa sumisa a su hombre. También la Regine en *Loco Afán* o Fátima en el relato de Barnet, sienten esa necesidad de protección y cariño asociada tradicionalmente a la figura de la mujer. Pero suelen ser búsquedas infructuosas: la loca sueña con un hombre que la retire del circuito de la prostitución... pero es ella la mayoría de veces la que retira al *miché* de la calle (mientras ella sigue haciéndola) o mantiene a su macho como sea, con tal de retenerlo a su lado.

No todo son diferencias en los autores que estamos analizando; también encontramos en las obras grandes semejanzas que parten, en primer lugar, de la figuración de la temática de la prostitución homosexual masculina. En ambos conjuntos de textos los prostitutos no son del todo nómades, si bien se mueven de un lugar a otro en determinadas circunstancias. Las locas lemebelianas tienen la casa de su familia, el burdel o el cuartito alquilado entre una o varias; los jóvenes prostitutos de que habla Villena en *El sol de la decadencia* o *Amor pasión* también poseen un lugar donde vivir. Pero las circunstancias de la inmigración son en este último la causa primera de los devaneos por la vida canalla: la primera novela habla de super-burdeles de lujo en los que los jóvenes inmigrantes destacados por su belleza son educados y disfrutan de todas

las comodidades; en el caso de Sixto, el chapero va a vivir primero en casa de sus padres, después donde le ofrezcan sus amantes ocasionales y, finalmente, en cuartos alquilados en pisos compartidos.

Este nomadismo manifestado en mayor o menor grado se relaciona con la desterritorialización con respecto al hogar familiar y la reterritorialización en la boca gay que, como espacio de paso, es inseguro e inestable:

Los movimientos de desterritorialización y reterritorialización son relativos; hay permanentes movilizaciones en ambos sentidos. Así, desterritorialización con respecto a orden doméstico y barrial, peor reterritorialización en el circuito del mercado sexual; desterritorialización en la apertura del cuerpo a la perversión, por reterritorialización en la interdicción del ano y de la boca, etc. A partir de esta fluidez de base, el sistema es altamente inestable (Perlongher, 1993:125).

Otro aspecto que tienen en común, por el mero hecho de dedicarse a la prostitución es el peligro de contagio del SIDA. Más por moverse en ámbitos homosexuales donde la enfermedad causó mayores estragos. Siguiendo “La desaparición de la homosexualidad” de Perlongher, el SIDA supone una doble discriminación para el homosexual contagiado porque además de ser el otro sexual, es el otro enfermo en una sociedad altamente medicalizada donde cualquier atisbo de debilidad física se considera un estigma social.

Como la enfermedad, que aúna diferencias sociales y sexuales, la homosexualidad masculina es democratizadora de toda diferencia: interclasista en esas parejas de diversos estratos sociales, interracial, sirve de intercambio de roles sexuales en un mundo marcado por el trasvase económico.

BIBLIOGRAFÍA

ALMODÓVAR, Pedro (1999): *Todo sobre mi madre*.

BAKER, Roger (1994): *Drag. A history of female impersonation in the performing arts*. London, Villiers House.

BARNET, Miguel (2007): Fátima o el parque de la fraternidad. Atenea 495, I semestre (pp.219-237). Edición digital accedida en: www.scielo.cl/pdf/atenea/n495/art13.pdf.

ECHAVARREN, Roberto (1998 [2003]): *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*. Valencia, Excultura.

- GUASCH, Oscar (2000): “La prostitución masculina homosexual: aproximación general”, en *Orientaciones: revista de homosexualidades*, N°1, Madrid, Fundación triángulo (pp.149-158).
- LEMEBEL, Pedro (1996 [2000]): *Loco afán. Crónicas del sidario*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2001): *Tengo miedo torero*, Chile, Anagrama.
- _____ (2004): *La esquina es mi corazón*, Chile, Seix Barral.
- _____ (2006): *Adiós mariquita linda*, Barcelona, Mondadori.
- PERLONGHER, Néstor (1991): “La desaparición de la homosexualidad”, *El Porteño* N° 119, noviembre 1991. Edición digital accedida en: www.elortiba.org/perlongher.html#La_desaparición_de_la_homosexualidad.
- _____ (1993): *La prostitución masculina*, Buenos Aires, La Urraca.
- _____ (1997): *Prosa plebeya. Ensayos: 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- PLATÓN (1995): *El banquete* (Introducción de Carlos García Gual), Madrid, Alianza.
- SCHÉRER & HOCQUENGHEM (1977): “Sur la prostitution des jeunes garçons”, en *Recherches*, n° 26, Fontenay-sous-Bois.
- VILLENA, Luís Antonio de (1983 [2000]): *Amor pasión*, Madrid, Espasa.
- _____ (2007): *El sol de a decadencia*, Madrid, El Aleph.
- SANTOS-FEBRES, Mayra (2000): *Selena Sirena vestida de pena*, Barcelona, Mondadori.

ESTRATEGIAS DE DISTANCIAMIENTO EN NARRADORES PICARESCOS Y SICARESCOS

Adriana Sara Jastrzębska

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Palabras clave: Novela sicaresca, Novela picaresca, Narrador, Estrategia narrativa, Distanciamiento.

Colombia es uno de los países más violentos no sólo de América Latina sino del mundo entero. Allí es donde se declaró la existencia de una disciplina dedicada exclusivamente a estudio de la violencia en todas sus modalidades: la violentología. No es de extrañar que la situación específica de Colombia – la de una sociedad fragmentada por la violencia y paralizada por el miedo – repercuta en la producción artística colombiana.

En la década de los ochenta la producción y distribución de droga en Colombia da paso a la consolidación de los llamados carteles, cuyo mayor poder e influjo en la vida colombiana son los años 1986-1992. El territorio de su actividad – las ciudades de Cali y Medellín –. En el cruce entre la cultura del narcotráfico y la cultura de masas nace el fenómeno, primero social, después literario – de los sicarios, jóvenes, adolescentes, que matan por encargo –. Alonso Salazar, sociólogo, autor de uno de los más importantes libros testimoniales sobre el fenómeno, *No nacimos pa' semilla* (1990), caracteriza a los sicarios de la manera siguiente:

[...] jóvenes entre dieciséis y veinte años, de origen popular, a veces desertores del sistema escolar, casi siempre de familias descuadradas, amantes de la música salsa, las rancheras y la carrilera, ocasionalmente rockeros, católicos declarados, devotos de María Auxiliadora y portadores de símbolos religiosos (Salazar, 1998: 111)¹.

¹ En realidad el oficio de sicario da cabida a varios tipos de matones a sueldo, de edades y características sociales muy variadas. Muchos quedan retratados en la narrativa colombiana que trata el tema de la violencia. En el presente trabajo me voy a restringir a éste.

La figura del sicario da origen al nuevo subgénero novelesco, para el que Héctor Abad Faciolince ha acuñado el nombre de la *novela sicaresca* (Abad Faciolince, 1995)². El término pone de relieve el parentesco de dicha novela con la novela picaresca española del Siglo de oro, cuyo protagonista es un pícaro de muy bajo rango social y descendiente de padres sin honra. Su aspiración es mejorar de condición social, para lo cual recurre a su astucia y a procedimientos ilegítimos como el engaño y la estafa³.

Seguramente, la picaresca española no ejerció influencia directa en constituirse la novela del sicariato y se pueden observar divergencias numerosas en cuanto a la génesis, la construcción y el funcionamiento de ambos géneros, no obstante se puede considerarlo al pícaro español del siglo XVII primo lejano del sicario colombiano contemporáneo. Entre las divergencias significativas Osorio menciona los propósitos de la picaresca – divertir y moralizar al público – que resultan totalmente disimiles a los de la novela colombiana, en la que los autores se esfuerzan en denunciar la realidad social, aprehender o comprender el mundo que presentan. Es distinta la fuente de las historias: mientras la picaresca fue, en gran medida, fruto de “los trabajos de los clérigos en las cárceles españolas” (Osorio, 2008: 65), o sea de la experiencia libresca, los escritores colombianos alimentan su imaginación de la experiencia directa.

Puesto que no es el propósito de este trabajo comentar las divergencias que separan la picaresca española y la sicaresca colombiana, sino al contrario, a continuación voy a analizar ciertos paralelismos que se observan entre los dos subgéneros novelescos tan alejados en el tiempo y en el espacio.

Ambos se fijan en lo feo, lo malo de la realidad como una suerte de reacción contra una literatura idealizante. En el caso de la novela picaresca española se trata de los géneros que están de moda a mediados del siglo XVI, cuando se publica *Lazarillo de Tormes* – libros de caballerías, novela pastoril y novela sentimental. En cuanto a la novela sicaresca colombiana, se la puede considerar – aunque es sólo una hipótesis – como una suerte de respuesta de la literatura al fenómeno que José Joaquín Brunner (2001) llama macondismo y que consiste, muy generalmente, en percibir toda la

² Abad Faciolince habla de la *sicaresca antioqueña*, poniendo de relieve la importancia de la ciudad de Medellín en este tipo de narrativa. La mayoría de las novelas que constituyen el *corpus* de textos cuyo centro es el fenómeno del sicariato, desarrollan su diégesis en Medellín.

³ Oscar Osorio no acepta del todo ni el término de Abad Faciolince, ni el paralelismo existente entre los dos subgéneros novelescos. No obstante, observa que “De hecho, mi diccionario cibernético corrige automáticamente la S por la P, convirtiendo la sicaresca en picaresca; parece que hasta él sabe de esas honduras literarias.” (Osorio, 2008: 65).

realidad hispanoamericana como mágica, exótica, irreal, lo que determina también la percepción del subdesarrollo, la pobreza, la violencia y otros problemas de América Latina.

Los dos géneros en cuestión sitúan en el centro a un ser joven, marginado, despreciado por la sociedad, cuya vida se ve determinada por las circunstancias de su nacimiento. Lo sitúan en el centro – y, además, le conceden la palabra. Los dos tienen un carácter pseudoautobiográfico.

Sin embargo, la picaresca es más homogénea que la sicaresca colombiana. Para presentar ciertos paralelismos que se observan entre los dos géneros tuve que optar por una variante concreta de la sicaresca. Escogí el texto de Fernando Vallejo *La virgen de los sicarios* de 1994, porque es la primera que alcanza gran difusión, da a conocer el fenómeno al público internacional y se vuelve famosa debido a la película de Barbet Schroeder. Además, este texto establece ciertos parámetros del género, se convierte en punto de referencia de obras posteriores que repiten, expanden o subvierten las ideas y técnicas narrativas de la novela de Vallejo. En cuanto a la novela picaresca, me refiero a *Lazarillo de Tormes* que es la primera novela picaresca publicada en 1554 – y como tal también establece normas y reglas del género. Por sus rasgos novedosos transforma para siempre el carácter de la literatura española y latinoamericana y anticipa en varios aspectos la narrativa posmoderna.

Los dos géneros tienen un carácter urbano – el escenario de los acontecimientos es la ciudad, lo que repercute en la construcción del mundo presentado y en la manera de narrar los hechos. La ciudad – que se entiende aquí como conjunto de sus habitantes, un panorama de tipos humanos – no sólo sirve como telón de fondo, sino se convierte en una suerte de protagonista colectivo y contribuye a estructurar el relato.

Los dos tipos de novela se narran en primera persona. Mientras en las novelas picarescas el narrador es el pícaro mismo, en *La virgen de los sicarios* entre el sicario y el destinatario del relato aparece un intermediario – Fernando, alter-ego del autor, escritor maduro, homosexual, que vuelve a Medellín después de muchos años en el extranjero. Encuentra a Alexis, un joven sicario y traba una relación íntima con el muchacho. A lo largo de su relato, a medida que se desarrolla su historia amorosa con el joven, el narrador-protagonista se sumerge en el mundo de la violencia cotidiana de su ciudad que no se parece nada a la de su juventud.

Lazarillo de Tormes cuenta lo ocurrido en un mundo que considera suyo, que conoce y que observa desde su infancia. Lo entiende y quiere aprovechar este conocimiento para, según dice, “con fuerza y maña remando salir a buen puerto” (*Lazarillo de Tormes*, 2007: 63⁴). El pícaro se ve aculturado – su narración se ajusta a los valores sociales de su época⁵. Mientras cuenta su historia, no deja de ser producto de su tiempo, su medioambiente, de las circunstancias determinadas.

En cambio, en la novela sicaresca, el narrador se presenta como triple extranjero. Medellín, llamado ahora Medallo o Metrallo, no es su realidad. Le dan asco los cambios que se han producido durante el período de su ausencia. Entonces, observa los hechos distanciados en el espacio (estuvo ausente), distanciados en el tiempo (es viejo, mientras los sicarios son jóvenes, contrasta constantemente la actualidad con el pasado idílico), hay también una distancia intelectual – es culto, educado, mientras los sicarios son, según él, gente bárbara y su única cultura es la de las masas que Fernando desprecia tanto. Su distanciamiento va tan lejos que frecuentemente adquiere rasgos de aislamiento o rechazo del mundo exterior. Fernando se caracteriza por una suerte de “aristocratismo de espíritu” que “...pone al narrador a sancionar desde alturas que no merecen los hombres miserables que lo rodean” (Osorio, 2008: 75). Para Oscar Osorio “...el desprecio del narrador por el mundo que habita, no solamente el de los sicarios, es tan profundo que la novela se convierte en un largo y repetido improperio contra todo” (2008: 75).

La consecuencia visible de su comentada “extranjería” es la falta de información sobre la actualidad de su país. Narrando los hechos, muchas veces recurre al saber de los sociólogos, a rumores e incluso a los conocimientos del lector. Al principio de su relato le resulta muy ajena la realidad narrada. Sin embargo, esta actitud suya va a evolucionar mientras transcurre la historia.

La posición inicial del narrador picaresco y el sicaresco se ve entonces en el mismo tiempo distinta y parecida. El pícaro se las arregla en un mundo cuyas reglas, más o menos, conoce. Fernando va aprendiendo las leyes del mundo sicaresco. Sin embargo, en los dos casos hay distancia social, de edad, intelectual entre los narradores

⁴ Todas las citas del texto son de esta edición.

⁵ Observa José Vilahomat: “Fra-Molinero demuestra cómo detrás de las palabras del Lazarillo respecto al negro Zaide se descubre el trasfondo racista de la época. El narrador trata de ajustar su presentación del negro a la percepción que una persona de la clase a la cual va dirigido el texto (lector implícito) tendría en la sociedad. Esta narración se ajusta a los valores sociales” (Vilahomat, 2005: 10).

y los demás personajes. Los dos aspiran a llegar a ser miembros de un grupo determinado. El pícaro intenta mejorar las condiciones de su vida. El narrador de *La virgen de los sicarios* se va identificando cada vez más con el mundo sicaresco, como si aspirara a ser uno de ellos, aunque, aparentemente, desprecia la cultura de la violencia.

Lo que los une a los narradores comentados es que los dos se mueven constantemente, acumulan experiencias y, a medida que las acumulan, las relatan. Los pícaros cambian de casas, de amos y Fernando, el narrador sicaresco, se pasea por la ciudad de Medellín visitando iglesias para huir del ruido constante de la música rock que produce su joven amante. Así la ciudad y su estructura – social o incluso arquitectónica – aparece no sólo como el marco espacial en que se desarrolla la diégesis, sino también como fuente de experiencias, de conocimientos y como el factor que hace avanzar el relato.

Los dos tipos de novelas se pueden considerar novelas de aprendizaje. Es muy obvio en el caso de la picaresca, porque el protagonista, ya adulto, relata sus andanzas de niño y de adolescente. Los que le enseñan la vida, contribuyen a ganar experiencias, son personas mayores. *La virgen de los sicarios* es una novela de aprendizaje al revés: el que va aprendiendo es un viejo y los que le enseñan son los jóvenes. El “aprendiz” es culto, y sus “profesores” lo contrario.

Sin embargo, el narrador-protagonista se ve cada vez más sumergido en el mundo de la violencia. La identificación progresiva con los sicarios se ve reflejada en el nivel lingüístico de la novela. Fernando se llama a sí mismo “el último gramático de Colombia” (Vallejo, 2002: 32⁶) y, al observar el mundo sicaresco, le ofrece también al lector explicaciones acerca del lenguaje utilizado por los sicarios – el parlache. Al principio, lo hace como si aprendiera un idioma extranjero, analiza las frases y las “traduce”. El manejo del lenguaje es una de las estrategias de distanciamiento. Fernando relata la violencia, asesinatos, venganzas y, para distraer la atención del lector, en vez de críticas, denuncias directas, le ofrece comentarios lingüísticos y reflexiones filológicas. A medida de que avanza el relato, utiliza el parlache con más naturalidad, acepta el lenguaje de los sicarios como suyo. Este manejo del lenguaje le permite – por un lado – mantener su posición de “visitante”, observador en el mundo sicaresco, mantenerse

⁶ Todas las citas de la novela son de esta edición.

distante, por otro lado refleja el proceso de identificarse con la violencia, de contagiarse el narrador culto de la barbaridad sicaresca.

Para conseguir sus propósitos, el narrador de *La Virgen de los sicarios* se sitúa entre los dos extremos de la literatura posmoderna – entre la fetichización de la escritura y la ficcionalización de la oralidad (véase Rosas Crespo, 2005). Declara abiertamente estar narrando los hechos por escrito, pero estructura el relato como si fuera oral. Se lo ve no sólo por el uso del parlache, vacilación constante entre la coloquialidad y los cultismos, sino también por las apelaciones directas al lector hipotético, digresiones numerosas, preguntas imaginadas del narratario que responde el narrador, casos de perder el hilo narrativo y retomarlo.

Introduciendo a la literatura el lenguaje de las comunas, de los sicarios, Fernando Vallejo hace cosa parecida a la que hizo el autor de *Lazarillo de Tormes*: dar importancia a unos seres desclasados, marginados que se presentan al público a través de los textos con su herencia de cultura analfabeta, oral. Probablemente el autor de *Lazarillo* lo hace de una manera intuitiva: cuando se publica la novela, todavía no se ha realizado la especialización entre la escritura y el lenguaje oral en cuanto a su función en la sociedad⁷.

En cambio, Fernando Vallejo muy conscientemente contrasta la escritura culta con el lenguaje hablado de los sicarios. La escritura representa el lenguaje y la cultura oficial, sirve de vehículo de toda autoridad, mientras el lenguaje oral es propio de los grupos marginados.

Sin embargo, en ambos casos, este recurso aplicado de la oralidad ficticia no elimina lo culto de la escritura subyacente. En Fernando Vallejo son las observaciones filológicas, lingüísticas, en *Lazarillo de Tormes* – los comentarios del protagonista acerca de la manera de narrar. Es interesante que *Lazarillo* afirme que escribe en “un estilo grosero” que Francisco Rico relaciona con el realismo peculiar e incipiente de la

⁷ Según observa Vilahomat: “[...] en la época no había clara conciencia de la diferencia de poder entre escritura y oralidad, el «pícaro» algo intuye al hablar de cosas que por *ventura* no se conocen. La profunda especialización entre escritura y lenguaje oral ha llegado después, cuando la escritura se institucionaliza y estratifica, cuando se institucionaliza la enseñanza, cuando desaparecen para siempre la poesía oral o se divide en canción protesta o poesía abstracta que detesta la rima.” (2005: 9).

obra que pretende pasar por real por ser de veras escrita por un pregonero de Toledo (Joset, 1998). A pesar de presentarse como inculto, Lazarillo como narrador

[...] es en realidad un hombre al tanto de las letras de su época, conocedor de las sagradas escrituras, de toda una cultura “refranera” y popular subyacente desde siempre en la híbrida España; pero además es un escritor al tanto del estilo y los retruécanos de la retórica, capaz de verbalizar los complejos ardidés del Lazarillo para burlar el hostigamiento famélico que le imponen su amos (Vilahomat, 2005: 16).

Los dos narradores-protagonistas construyen así en sus textos una suerte de metadiscurso. Las obras ponen de relieve su carácter de artefacto, se vuelven autorreferenciales. Es una de las más importantes estrategias de distanciamiento en ambos narradores. Se mueven constantemente entre construir un relato verosímil, fiable y negarlo, poner en duda su propia fiabilidad como narradores. El lenguaje aplicado no transmite una realidad concreta, no la comunica, sino la crea, confusa y ambigua debido a estrategias que adoptan los narradores entre irónicos e indignados. Establecen el doble código de testimonio y ficción y así las novelas se someten a por lo menos dos lecturas posibles.

La ficcionalización de la oralidad – y la estructuración misma del relato como si fuera oral – requieren la presencia del destinatario de la historia, o sea, el narratario. Los dos géneros narrativos van dirigidos a un destinatario concreto, apelado directamente en el texto. En función del fenómeno ya comentado de ubicarse entre la escritura y la oralidad, el narratario de la novela picaresca y sicaresca vacila entre lector y oyente. En el caso de *La Virgen de los sicarios* y *Lazarillo de Tormes* la presencia del narratario se puede considerar una de las estrategias importantes del distanciamiento narrativo. En *Lazarillo* el propósito y la importancia de la obra, así como el papel del narratario se declaran en el prólogo que constituye una parte integrante del texto. Lazarillo se dirige en su relato a “Vuestra Merced” (2007: 62) al que respeta y le muestra estima y alude a una carta a que está respondiendo a través de su relato. El narratario entonces sería un supuesto interlocutor epistolario y el texto – una suerte de servicio rendido por el narrador. Si no fuera por encomienda, nunca hubiera contado su vida. El narratario cumple entonces el papel de hacer arrancar el relato, le obliga al protagonista a narrar los hechos.

En *La Virgen de los sicarios* la relación entre el narrador y el narratario se ve opuesta. Fernando le obliga al narratario a ser testigo de lo ocurrido, a aceptar, lo quiera o no, los hechos narrados y le involucra poco a poco en el mundo sicaresco. Al

principio se dirige a los lectores extranjeros, crea el ambiente de evocar el pasado idílico como si les ofreciera una visión nostálgica de su infancia. A medida de avanzar el relato, el tono del narrador se vuelve cada vez más familiar, como si tuviera cada vez más confianza con el lector, pero lo está al mismo tiempo acercando a los acontecimientos. El narratario, antes lector/oyente pasivo se convierte en el acompañante de Fernando en sus paseos por Medellín. Esta evolución se ve reflejada en las formas que utiliza el narrador para dirigirse al narratario – primero le dice “usted/ustedes”, después lo tutea y termina llamándolo al lector “parcero, parcerito”, como llaman los sicarios a sus amigos. Por un lado entonces el narrador culto se convierte en sicario aceptando el lenguaje de éstos como suyo, por otro lado le involucra también al lector. Al final del libro parece que en este mundo de la violencia colombiana ya no hay inocentes, todos son culpables: los que matan, los que observan callados e incluso los que ignoran cuanto ocurre.

Los dos relatos ofrecen entonces las visiones del mundo visto y vivido por los personajes que, si no fuera por circunstancias determinadas, nunca hubieran podido existir dentro de la cultura oficial. Como tales, los dos cumplen un papel importante de dar testimonio de una realidad concreta. La literatura sirve como memoria. Los dos narradores lo declaran en sus textos. Dice Lazarillo que quiere que sus aventuras “Vengan a noticias de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido” (p. 61). Fernando en *La Virgen de los sicarios* declara: “Yo soy la memoria de Colombia” (p. 13).

La importancia de la literatura como memoria hace pensar en sus objetivos sociales y necesidades colectivas que realiza. Si analizamos los dos textos en cuestión, observamos que aunque ambos narradores planteen a un narratario muy individual que se sitúa en la línea que separa el mundo novelesco del mundo real del lector, en sus textos vacilan constantemente entre lo singular y lo plural en cuanto a los pronombres y formas verbales. Se dirigen al mismo tiempo a un solo narratario y a muchos narratarios. Otra vez se distancian así. Señalan la importancia del narratario, pero le atribuyen una identidad confusa.

Las estrategias adoptadas contribuyen a distanciarse los narradores, en el sentido de abstenerse a juzgar, valorar los hechos narrados. En sus relatos respectivos, los dos narradores, Fernando y Lazarillo, renuncian a declararse abiertamente en favor de una

interpretación determinada de los hechos narrados y multiplican las posibilidades, ubicando sus relatos a medio camino entre lo colectivo y lo individual, entre la ironía y la denuncia, entre testimonio y ficción.

BIBLIOGRAFÍA

- ABAD FACIOLINCE, Héctor (1995): “Estética y narcotráfico”, en *Revista Número*, Bogotá, Separata II-III.
- ANÓNIMO, (2007 [1544]): *Lazarillo de Tormes*, Espasa Calpe, Madrid.
- BRUNNER, José Joaquín (2001): “Modernidad: centro y periferia. Claves de lectura”, *Estudios Públicos*, Centro de Estudios Públicos, Santiago de Chile, 83, pp. 241-263.
- EL-KADI, Aileen (2007): “*La Virgen de los sicarios* y una gramática del caos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, No 35 accedido en: www.ucm.es/info/especulo/numero35/vsicario.html.
- JÁCOME LIÉVANO, Margarita Rosa (2006): *La novela sicaresca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*, Tesis doctoral inédita, The University of Iowa.
- JOSET, Jacques (1998): “En torno al 'grosero estilo' del *Lazarillo*”, *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. J. Whicker, Vol. 3, pp. 1-10.
- OSORIO, Oscar (2008): “El sicario en la novela colombiana”, *Polígramas*, Escuela de Estudios Literarios, Universidad del Valle, 29, pp.61-81.
- ROSAS CRESPO, Elsy (2005): “Ficcionalización de la oralidad y fetichización de la escritura: dos constantes en la narrativa colombiana actual”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 29. Accedido en: www.ucm.es/info/especulo/numero29/litcolom.html.
- SALAZAR, Alonso (1998): “Violencias juveniles: ¿contraculturas o hegemonía de la cultura emergente?”, en ‘*Viviendo a toda*’: *jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*, H. Cubiles, M. C. Laverde y C.E. Valderrama (eds), Fundación Universidad Central, Bogotá, pp. 110-128.

- SALAZAR, Alonso (1990): *No nacimos pa' semilla*, Bogotá, CINEP.
- VALLEJO, Fernando (2002 [1994]): *La Virgen de los sicarios*, Alfaguara, Bogotá
- VILAHOMAT, José (2005): “*Lazarillo de Tormes: Preinstancias del discurso postmoderno desde el sujeto híbrido*”, *Lemir: Revista Electrónica sobre Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. Accedido en: <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista9/Vilahomat/Lazarillo.pdf>
- VON DER WALDE, Erna (2000): “La sicaresca colombiana: narrar la violencia en América Latina”, *Nueva sociedad*, 170, pp. 222-227.

CANON Y PLURILINGÜISMO EN EL SISTEMA LITERARIO DEL BARROCO PENINSULAR

Albert Jornet Somoza
Universitat Pompeu Fabra

Palabras Clave: Poesía, Barroco, Plurilingüismo, Canon, Historiografía.

En un célebre discurso de 1963, el bibliófilo y erudito Antonio Rodríguez-Moñino advertía a la comunidad académica sobre los riesgos y posibles errores que acarrea la tarea, por parte de la crítica literaria, de reconstrucción de una realidad histórica dada, en tanto que tiende a proyectar anacrónicamente ciertos parámetros culturales de su contemporaneidad sobre una época del pasado que sencillamente los desconoce (Rodríguez-Moñino, 1968). De la misma manera, y en la medida de lo posible, las siguientes líneas no tienen más pretensión que poner el dedo en la llaga de ciertos anclajes que arrastra demasiadas veces la historiografía literaria, y en consecuencia no pocas también la crítica, en su labor de periodización del proceso evolutivo de la tradición poética. De ello se infiere que no va a presentarse aquí el resultado positivo de una investigación si no que mi objetivo pasa por plantear, y no por resolver, algunos interrogantes, es decir por abrir sendas y en modo alguno por zanjarlas.

En este sentido quiero bosquejar una crítica al presupuesto idiomático monolingüe como eje reduccionista e ideológicamente cargado sobre el que se funda la historiografía literaria para desarrollar el concepto de *tradición*, y que conlleva una parcelación excesiva y falseadora a la hora de acercarse a ciertas épocas del pasado literario. Para ello, la lírica del Barroco peninsular nos servirá de muestra paradigmática por tratarse de un periodo que acrisola al menos cinco idiomas de cultura que entran en competitividad para hacerse con un sitio privilegiado en el incipiente campo literario.

1.- La cuestión de la lengua a partir del Renacimiento

Resulta sin duda imposible en tan breve espacio llegar a exponer de forma fidedigna la complejidad multilingüe del Siglo de Oro en la península ibérica. Por eso me limitaré a esbozar algunas de las razones por las que, tras la intensa andadura

humanista, se da el surgimiento de una nueva conciencia lingüística, marcada por el plurilingüismo. Ante todo cabe recordar que uno de los pilares del programa humanístico del Renacimiento no es otro que la reivindicación de la lengua vulgar hasta el punto de equipararla con el latín que, como sabemos, aún circulaba hegemónicamente, a modo de *koiné*, como lengua de cultura en toda la Europa romanizada. La novedad renacentista no radicaba en el uso de la lengua vernácula como vehículo literario, que ya había dado suficientes muestras en el medioevo tardío –desde la lírica provenzal trovadoresca, a la poesía popular cancioneril o la áulica del cuatrocientos– si no en la reivindicación de ésta como lengua de alta cultura, incluyendo tratadística, ciencia y literatura de raíz clásica. La polémica sobre el *volgare* en Italia acabó imponiendo la postura de un Castiglione, que en su prólogo a la *Calandria* (1508) afirmaba: “La lingua, che Dio ci ha data, non dee appresso di noi esser di manco estimazione, ne’ di minor grazia, che la latina, la greca e la ebraica” (Rallo Gruss, 2007: 62).

En la península ibérica, pese a la discrepancia de posturas, acabaron prevaleciendo estas mismas ideas humanísticas, lo cual generó la proliferación de tratados sobre la lengua y de gramáticas, aunque de forma desigual, según la situación de diglosia que se hallaba en cada región peninsular. Mientras que la lengua castellana fue defendida y promovida por insignes valedores, desde Nebrija a Juan de Valdés, pasando por Herrera o Simón Abril, y la portuguesa dio también signo de vitalidad con sus primeras gramáticas y diálogos de la lengua, de Oliveira (1536) y de Barros (1540), la catalana y la gallega sufrieron una rápida pérdida de su estatus de lenguas institucionales debido a la anexión de sus coronas con la de Castilla en 1479 y en 1230-52 respectivamente, aun cuando siguieron siendo las lenguas usadas por la mayoría plebeya de población en sendas regiones¹. Con todo, hay que destacar que, al sustrato de las lenguas clásicas usadas largamente tanto a nivel jurídico-administrativo como a nivel de saber y erudición, vinieron a superponerse las lenguas vernáculas, en menor o mayor medida sedimentadas, formando un conglomerado idiomático heterodoxo.

El resultado de esta situación lingüística para el sistema literario fue, en primer lugar, que cualquier erudito o literato de finales del XVI sabía leer y escribir con total corrección, como mínimo, en latín, italiano y castellano, además de, según el caso,

¹ Para un breve desarrollo del proceso de institucionalización de las lenguas en la península ibérica, véase Brumme, (2008: 1487-1509).

griego, hebreo, catalán, portugués, gallego, eusquera, asturiano, etc. Evidentemente favorecida por la capacidad de circulación que adquiere el libro a partir de la imprenta, y también sin duda por las características de una sociedad que empieza a dar muestras de masificación y de creciente movilidad, tal como demostró José Antonio Maravall (1980: 55-306), esta situación caló hondo en la mentalidad de los literatos hasta el punto de abrir un nuevo campo de experimentación poética a través de los distintos idiomas, dialectos e incluso acentos, como demuestra la extendida moda de los versos plurilingües –entre los que podemos encontrar sonetos escritos hasta en siete lenguas²– o también la progresiva presencia del mito de la Torre de Babel entre las poéticas, los tratados y las polémicas literarias³. El grado al que llegó esta conciencia lingüística y su utilización estética nos lo puede ayudar a ilustrar un soneto de Góngora en el que, para ridiculizar a Lope tras la publicación de la *Jerusalén conquistada*, imita el dialecto de los negros de las colonias portuguesas para dirigirse al Fénix:

Vimo, señora Lopa, su Epopeya
e por Diosa, aunque sá mucho legante,
que no hay negra poeta que se pante,
e si se panta, no sá negra eya.
(Góngora, 1985: 273)

Si tenemos en cuenta que este auténtico crisol de lenguas en el que se convirtió la península ibérica desarrolló, como en gran parte de Europa, un sistema literario en el que la preceptiva clásica imponía su voluntad de catalogación y orden, como correlato cultural de los valores del poder monárquico, no debemos olvidar el papel que jugó la jerarquización de estas lenguas dentro de la idiosincrasia barroca. A parte de las lenguas antiguas, que mantuvieron su papel de referentes ineludibles a través de las teorías de la *imitatio*, y por tanto no perdieron su puesto en la cúspide de tal jerarquía poética –o no, al menos, en lo que respecta a la teoría y a la ciencia, aunque sí deberíamos hablar de un liderazgo cada vez más simbólico en cuanto a la producción literaria–, la lengua italiana o toscana, la que llega a España a través de egregios valedores como Dante, Petrarca, Boccaccio, Bembo o Tasso, se extiende rápidamente como la segunda lengua de cultura más importante en toda la península. Encontramos a partir del siglo XVI,

² Véase para el asunto el capítulo dedicado a “Composiciones plurilingües”, Canonica (1996: 181-185).

³ Una muestra de esta omnipresencia se da en la encarnizada polémica gongorina que arrancaría en 1614 y se extendería prácticamente a lo largo de todo el siglo. Véase a modo de ejemplo la “Carta que escribieron a don Luis de Góngora en razón de las Soledades” atribuida a Lope de Vega, y también el famoso *Antídoto contra la pestilente poesía de Don Luis de Góngora*, de Juan de Jáuregui. La única antología de textos de la polémica hasta la fecha se encuentra en el volumen recogido por Ana Martínez Arancón (1978).

composiciones italianas en los cancioneros generales, florilegios de poetas italianos circulando por España, sonetos-prólogo de autores como Tasso o Lemene a libros de Cristóbal de Mesa y Calderón respectivamente, por no hablar de los numerosísimos poetas españoles que experimentan con la lengua toscana o que componen parte de su obra en ésta, como es el caso de los hermanos Francisco y Cosme de Aldana, Torres Naharro o Francisco de Figueroa⁴. Todo ello no muestra si no la alta consideración en que los poetas ibéricos tuvieron al italiano como lengua poética, y la pleitesía que le rinden en tanto que aspiran a dotar la suya propia de lo que ésta ya disfruta.

2.- Factores ideológicos: canon y lenguas vernáculas en la península

Bajo la autoridad incontestable de las lenguas latina e italiana, y siempre como aspirantes a su madurez, las lenguas ibéricas también buscarán su sitio en esta jerarquía idiomática. Y sufrirán distintas suertes, por diversas razones. Ante todo hay que remarcar la expansión del castellano como lengua de cultura por todo el ancho de la península como no se había dado hasta el momento. Ello es debido en primer lugar a la política militar expansionista de la corona de Castilla que en 1580, y hasta 1640, anexiona el último territorio peninsular que aún quedaba fuera de su alcance, el reino de Portugal. La consecuente castellanización de las Cortes en todo el suelo ibérico afectará ineludiblemente a las regiones bilingües, en las que en mayor o menor medida la literatura no-castellana quedará relegada al ámbito popular, festivo-eventual o monacal. La literatura con pretensión de competir con los hitos de la edad clásica quedará casi por completo relegada a la lengua castellana en Barcelona –tal es el caso de un Juan Boscán– y en menor intensidad en Valencia, donde buenos poetas escribirán una obra bilingüe, aunque en mayor parte en castellano –como Juan Timoneda. Caso distinto será el luso, donde el castellano irá ganando terreno al portugués pero nunca llegará a sobreponerse totalmente. El portugués quedará reconocido por la institución literaria como la cuarta lengua de cultura de la península como lo demuestra su uso por parte de los más laureados poetas del tiempo como, por ejemplo, Góngora en su soneto en cuatro lenguas⁵, en el que emplea precisamente el portugués al lado del latín, toscano y castellano, o las cuatro octavas, una en cada una de esas mismas cuatro lenguas, que

⁴ Para una profunda interpretación del papel de la lengua italiana en la poesía española e ibérica, vuelvo a remitir al exhaustivo estudio de Elvezio Canonica *op. cit.*

⁵ Se trata del soneto de 1600 que empieza “Las tablas del bajel despedazadas”, correspondiente al número 84 de la edición de Ciplijauskaité (1985: 149).

Lope de Vega pone en la voz de cuatro ninfas que cantan la grandeza del duque de Braganza en una composición de *La Filomena*⁶.

No hay que olvidar que Luis de Camões se convirtió rápidamente en referente cultural ineludible para la erudición española aurisecular y, junto a Garcilaso, en el adalid de las nuevas tendencias literarias. A través de su figura, y de su célebre poema épico, la lengua portuguesa adquirió el estatus literario de idioma capaz de ahormarse a los aires nuevos del quinientos. Debido a la situación plurilingüe que hemos señalado, resulta obvio que para un erudito castellanhablante del momento no suponía ningún o muy poco esfuerzo leer originales en portugués⁷ —que comparte tanto sustrato lingüístico con el latín, castellano e italiano— y si tenemos en cuenta la dominante cultural de la época, a saber, el antimedievalismo que irradia en todas las esferas del pensamiento y el arte, no debemos extrañarnos de que la institución literaria castellana incorporase a Camões en su propia tradición y ladeara tantas veces personajes insignes como Manrique o el Marqués de Santillana.

Por otro lado, debemos recordar que el poder político del seiscientos demostró especial interés por controlar las artes y las instituciones en favor de su imagen y que supo utilizarlas muy eficazmente como elementos ideológicos y propagandísticos (Maravall, 1980). En el campo literario tal voluntad se manifestó a través de la generalización de un incipiente sentimiento nacionalista, concordante con el proyecto de unificación peninsular, en el que, siguiendo la idea de la *translatio imperii*, al nuevo imperio español, el más extenso y pretendidamente poderoso del momento, le correspondía la reivindicación de una literatura propia, excelsa y poderosa. Cabe interpretar como consecuencia de ello, la preocupación creciente por canonizar la literatura castellana a través de sus egregias figuras. Y esta voluntad de canonizar encontró en la imagen simbólica del Parnaso su cauce y su forma de representación. El

⁶ Pueden consultarse estas octavas en la edición facsímil en seis tomos de la *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso* (Lope de Vega, 1989a, tomo II, pp. 486-487). Asimismo en la edición de José Manuel Blecua (Lope de Vega, 1989b: 668-669), correspondientes a los versos 489-528 del conjunto de octavas tituladas “Descripción de la Tapada” (*Segunda parte de la Filomena*).

⁷ Se podría alegar que el interés de las universidades de Alcalá y la de Sevilla para traducir precisamente *Os Lusíadas* a la lengua castellana denota la incapacidad de al menos un sector del público lector incapaz de leer en lengua portuguesa. Muchos factores se nos antojan contrarios a esta hipótesis: en primer lugar porque ello implicaría ver de forma anacrónica el mundo editorial del quinientos —en el que no existe nada parecido a una masa lectora— y en segundo término porque también supone entender mal la práctica traductora renacentista cuyo objetivo no es, por lo general, dar a entender un texto en la lengua receptora si no adaptar un texto considerado como obra cumbre, en alguno de sus aspectos, a la lengua castellana para conseguir elevarla a la categoría de la lengua original (latino o italiano mayoritariamente) y así demostrar la validez literaria del castellano. Por tanto debe entenderse la rivalidad como una competición para lograr ser el primero en traducir una obra que ya en su época fue considerada un clásico.

monte Parnaso y Helicón, la fuente de donde brota la inspiración de los poetas, representan para el imaginario colectivo de la época el acceso a la fama póstuma, a la gloria eterna, y la carrera literaria no será otra cosa que la ardua peregrinación hasta ellos. Por eso los escritores lo usarán para reivindicar la calidad de los poetas nacionales en textos, que suponen un nuevo género literario del momento, como el *Viaje al Parnaso* de Cervantes o el *Laurel de Apolo* de Lope – por citar sólo dos de los autores más prestigiosos de entre los muchos que lo cultivaron – donde los autores hacen un recuento de la nómina de poetas que según su opinión han logrado o no hacerse con un sitio en el prestigioso monte, es decir, merecen ser canonizados.

Además también se llevaron a cabo representaciones teatrales del Parnaso español, como la que se organizó en Madrid con motivo de la llegada de Mariana de Austria para sus nupcias reales en 1649, y en la que participó entre otros Calderón de la Barca. En esta teatralización parnasiana la nómina de poetas españoles canonizados constaba de: Séneca, Lucano, Marcial, Juan de Mena, Garcilaso, Camões, Lope, Góngora y Quevedo (Vélez-Sainz, 2006: 17). Sin duda hoy en día sorprenden cuatro de los nombres citados. De la presencia de los autores latinos como del portugués Camões en el canon español podemos inferir que el criterio nacionalista del XVII para la reivindicación de una literatura propia pasaba por un factor territorial y de ninguna manera lingüístico. Debido precisamente al factor plurilingüe antes mencionado, al contrario que en nuestros días, el elemento idiomático no fue un bastión ideológico para la imposición de la cultura centralista – recordemos que no se prohibió ni persiguió ninguna lengua en la península hasta bien entrado el XVIII – si no que “por regla general parece que la lengua fue considerada como simple instrumento de comunicación, sin implicación política alguna” (Terry y Rafel, 1983: 154). La estrategia ideológica, pues, pasó por la incorporación de la diversidad lingüística dentro de lo que cabía llamar lo “español” –que por aquel entonces servía para designar lo referente a cualquier región de la península. Por ello no es de extrañar que Lope, tal vez el escritor más institucional y defensor de la idea peninsular⁸, en el citado *Laurel de Apolo* destaque en su recuento de grandes escritores españoles a autores que no escribieron en castellano como Ausiàs March o que lo hicieron en menor medida, tal son los casos de los portugueses Camões, Sá de Miranda, Lobo, y muchos más, a los que dedica la “Silva tercera”:

⁸ Véase Glaser (1954: 387-411).

Llegando, pues, la Fama
a la mayor ciudad que España aclama
por justas causas despertar no quiso
– y fue discreto aviso –
al gran Sá de Miranda,
que le deje Melpómene le manda,
y al divino Camões
en indiana aloes
que riega el Ganges y produce Hidaspes,
durmiendo en bronce...

(Lope de Vega, 2007: 236-37, vv. 66-75).

3.- Errores historiográficos

De todo lo dicho hasta ahora emerge una evidente necesidad de poner en duda la forma de historiar el período áureo desde las distintas *tradiciones*, es decir, desde enfoques cuyo objeto de estudio es la literatura escrita en una sola lengua. En primer lugar porque, como se ha visto, el criterio lingüístico-nacionalista que está a la base de la historiografía literaria como disciplina – debido a sus raíces que se hunden en el suelo arenoso del paradigma romántico decimonónico – no resulta aplicable a los siglos áureos, pues genera una imagen lingüísticamente monolítica que no corresponde con la realidad histórica. Asimismo, otro anclaje que se debe salvar para historiar el período aurisecular es la relación entre autor y público. Lejos del mito romántico de la *muttersprache* y del sentimiento fraternal del escritor con *su* pueblo, los autores renacentistas y barrocos, ostentadores de un recalcitrante elitismo, escriben, salvo en contados casos, para los grandes espíritus no sólo de su más contemporánea proximidad si no también de toda la posteridad, pues “su voluntad no era otra que la de convertirse en clásicos” (Egido 1990: 14). Tanto la pretensión de universalismo como el desprecio del vulgo son evidentes motores que impulsan al autor a romper las fronteras lingüísticas y a entender la producción literaria en distintas lenguas no en su diferencia si no en su identidad, dentro de una idea más amplia y comprehensiva de lo que es el fenómeno literario.

Además, la parcelación excesiva de las filologías, entendidas en su estricta concepción monolingüe, ha llevado consigo una forma de periodizar la historia literaria desde enfoques ideologizados. Muestra de ello es el maniqueísmo que domina los enfoques sobre el período histórico del siglo XVII: mientras que desde la *tradicón* castellana hablamos aún de “Siglo de Oro”, en la literatura catalana todavía

encontramos la denominación de “Decadència”⁹, en la gallega de “Séculos escuros” y en la portuguesa había quedado hasta mediados del siglo XX relegado bajo el nombre general de *escola gongórica o seiscentista*¹⁰. No obstante, ni en Barcelona, ni en Valencia, ni en Lisboa la época barroca se mostró como un desierto cultural, si no que se alteró su cauce idiomático a resultas de una situación de diglosia debido a la superposición del castellano como lengua de poder y de cultura dominante. No ha sido hasta los años setenta del siglo anterior que se ha empezado a reivindicar desde la filología catalana y portuguesa, a través de destacables esfuerzos individuales, un enfoque neutro y desprejuiciado del Barroco en sus respectivas culturas¹¹. Sin embargo, aún hoy desde estas tradiciones, parece que los críticos se ven obligados a justificar o bien a reclamar un enfoque objetivo y sin lastres, evidenciando la todavía precaria situación de los estudios en este dominio¹².

El caso luso resulta altamente demostrativo de la manipulación histórica que puede darse cuando los prejuicios culturales del historiador se imponen como prisma deformador del objeto histórico. El tratamiento de los autores bilingües del Barroco portugués por parte de la historiografía moderna ha tendido, con igual descaro, tanto a reclamas patrióticas como a importantes negligencias. Ciertamente es que cualquier escritor bilingüe suele poner en jaque los bastiones del enfoque *tradicionalista*¹³ – llámese Dante o Camões, llámese Beckett o Nabokov –, pero es precisamente en estos casos cuando el ejercicio historiográfico se debería tomar con más cautela.

Para finalizar, una somera mirada al tratamiento historiográfico del que ha sido objeto Francisco Manuel de Melo desde el s. XIX hasta nuestros días nos brindará un precioso ejemplo de lo dicho. Figura inmejorable para analizar las relaciones literarias intrapeninsulares, así como las de la institución literaria con el poder¹⁴, era considerado

⁹ Se trata de la terminología empleada incluso en la canónica *Historia de la literatura catalana* dirigida por Martí de Riquer, Rico y Molas (1985).

¹⁰ Era la nomenclatura utilizada por, entre otros, Fidelino Figueiredo (1946). En la literatura portuguesa no se ha tardado tanto en incorporar el término de Barroco para la periodización de esa época, pues ya en la célebre *História da literatura portuguesa* (Saraiva, 1965) y en todas sus reediciones posteriores, se recoge el término. Igualmente ocurre con la reciente *Historia de la literatura portuguesa* (Gavilanes y Apolinário, 2000).

¹¹ En este sentido hay que destacar las obras pioneras de Pires de Aguiar e Silva (1971) y de Rossich (1979). Resulta sintomático que estas investigaciones hayan venido de críticos aún jóvenes y por tanto libres de prejuicios culturales e historiográficos.

¹² Véase, a modo de ejemplo, la “Introducción” a Rossich y Valsalobre, (2006: 13-36).

¹³ Entendemos por *tradicionalista* el enfoque que se fundamenta en el concepto de tradición monolingüe, e impermeable a otras literaturas, que aquí se ha criticado.

¹⁴ Tanto en lo que concierne a su biografía como a su obra. En cuanto a la primera, debemos recordar que nació y creció en Lisboa, sirvió, bajo las órdenes del Conde-Duque, al poder centralista de la Castilla de Felipe IV, participando activa y teóricamente de los lances militares. Siendo previamente encarcelado

por Menéndez Pelayo (1949: 273) el “hombre de más ingenio que produjo la península en el s. XVII, a excepción de Quevedo”, y arrimaba don Marcelino el ascua a su sardina al decir que su *Hospital das letras* era una “obra española [sic] muy semejante a la *República*”. Mientras tanto, la historiografía portuguesa decimonónica y de principios del XX, con nombres como Castelo Branco, Mendes dos Remédios o Aubrey Bell veían en el “domínio espanhol [...] as razões para explicar o mau gosto e a decadência das letras no século XVII” (Silva, 1971: 173), remarcando eso sí, su labor para la continuidad de la lengua portuguesa por parte de figuras como Don Francisco. Es sin duda en los pequeños detalles, como falsas apropiaciones, epítetos, o juicios de valor infundados, donde los historiadores delatan por lo general sus prejuicios culturales. Hay que rechazar, de igual manera, el tendencioso punto de vista de José Ares Montes a la hora de reivindicar la calidad del Barroco portugués, contra los críticos lusos antes mencionados, por pasarse al extremo opuesto considerando que “la riqueza y originalidad de nuestra literatura [la española] ha dejado huella profundísima en la portuguesa” (Ares Montes, 1956: 12) con lo que ésta logró alcanzar “uno de sus períodos más brillantes” (Ares Montes, 1956: 9). La consecuencia de estos enfoques críticos para nuestro autor ha sido, según ha denunciado ya Joan Estruch (1988: 7), que “en Portugal sólo se tienen en cuenta sus obras en portugués, mientras en España únicamente se le recuerda por *Guerra de Cataluña*”. Esta artificiosa división de su obra – obra que no por ser de gran variedad genérica, temática y lingüística es menos unitaria – se puede reseguir a través de las distintas historias y antologías literarias tanto portuguesas como castellanas. Esta situación sin duda ha favorecido la larga desatención de su obra por parte de la crítica de un lado y otro de la frontera lusoespañola.

A ello hay que añadirle el agravio de formar parte de uno de los períodos, como hemos visto, más malinterpretados y con más problemas de periodización de nuestras letras. Por eso Vítor Manuel Pires de Aguiar e Silva (1971: 189-220) se ve obligado a dedicar todo un capítulo de su monografía a “O Maneirismo e o Barroco na periodização da literatura portuguesa” para refutar la validez del término *classicismo* y la apreciación negativa decimonónica que hasta entonces había predominado en los estudios consagrados al siglo XVII.

en Madrid por celos portuguesesistas, tras la independencia de Portugal volvió a la corte lusa, pero fue acusado de espionaje y asesinato y tuvo que exiliarse a Inglaterra y al Brasil, pudiendo volver tan sólo muchos años más tarde a su tierra natal. Entre su extensa obra cabe destacar el tomo bilingüe de sus *Obras métricas*, publicado en Lyon (1665), sus *Apólogos dialogais* (1721) y el clásico tratado de la *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* (1645), reeditado incansablemente hasta nuestros días.

Sin embargo, es de justicia acabar estas líneas destacando el hábito de optimismo que nos han insuflado algunos críticos empeñados en dar una imagen desprejuiciada y global de la figura de Francisco Manuel de Melo en el último cuarto de siglo XX. Efectivamente, las aportaciones de Jean Colomès (1969; 1970), Joan Estruch (1985; 1988; 1994; 1995), Antonio Bernat Vistarini (1989; 1992), Maria Lucília Gonçalves Pires (1990; 2003) o Maria Lurdes Correia Fernandes (2003; 2005; 2005b), entre otros, no sólo han procurado una imagen más fidedigna de nuestro autor sino que están llamadas a resituarlo en el contexto del Barroco peninsular y con ello a modificar la rémora de ciertos anclajes ideológicos que aún acarrea la historiografía más reduccionista respecto a este complejo período literario. Gracias a ellos, cabe esperar que tras él tantos otros autores portugueses barrocos hallen la misma fortuna y corran parecida suerte.

BIBLIOGRAFÍA

- ARES MONTES, José (1956): *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid, Gredos.
- BERNAT VISTARINI, Antonio (1989), “La Epanáfora trágica de D. Francisco Manuel de Melo y el naufragio de la armada de 1627”, *Mayurqa: revista del Departament de Ciències Històriques i Teoria de les Arts*, nº 22, 2, 679-686.
- _____ (1992), *Francisco Manuel de Melo, 1608-1666: textos y contextos del Barroco peninsular*, Palma, Universitat de les Illes Balears-Servei de publicacions i intercanvi científic, pp. 182-202.
- BRUMME, Jenny (2008): “Planificación lingüística, intervención lingüística y cultivo institucional de la lengua: Península Ibérica”, en *Romanische Sprachgeschichte: ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, ed. M. D. Glessgen, Berlin, De Gruyter, pp. 1487-1509.
- CANONICA, Elvezio (1996): *Estudios de poesía translingüe. Versos italianos de poetas españoles desde la Edad Media hasta el Siglo de Oro*, Lausanne, Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- COLOMES, Jean (1969), *La critique et la satire de Francisco Manuel de Melo*, Paris, PUF.

- _____ (1970), *Le dialogue "Hospital das Letras" de Francisco Manuel de Melo*, Paris, F.G.C.-C.C.P.
- EGIDO, Aurora (1990): *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- ESTRUCH, Joan (1985): *Vida y obra de Francisco Manuel de Melo*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona.
- _____ (1988): "Las fuentes de *Guerra de Cataluña*, de Francisco Manuel de Melo", *Criticón*, 44, Toulouse, pp. 7-24.
- _____ (1994), "Cuarenta sonetos manuscritos de Francisco Manuel de Melo", *Criticón*, 61, pp. 7-30.
- _____ (1995), "Historia social e historia personal en la *Epanáfora Política*, de Francisco Manuel de Melo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 71, 87-104.
- FERNANDES, Maria Lurdes Correia (2003), "Da casa a o palacio: «A carta de Guia de casados» de D. Francisco Manuel de Melo em Espanha no século XVIII", *Península: revista de estudos ibéricos*, nº 0, pp. 345-54.
- _____ (2005a), "O tempo do desengano: das aparências da vida à verdade da morte nos *Relógios falantes* de Francisco Manuel de Melo", *Península: revista de estudos ibéricos*, nº 2, pp. 343-64.
- _____ (2005b), "Des sociabilités qui surmontent les distances. Autour du réseau de relations intellectuelles de Francisco Manuel de Melo", en *Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian*, nº 49, nº 33-44.
- FIGUEIREDO, Fidelino (1946, 3ª ed), *História da literatura clássica. II época (1580-1756)*, Sao Paulo, Editora Anchieta.
- GAVILANES, José Luís y António APOLINÁRIO (2000) *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Cátedra.
- GLASER, E. (1954): "El lusitanismo de Lope de Vega", en *BRAE*, XXXIV, pp. 387-411.
- GÓNGORA, Luis de (1985): *Sonetos completos*, ed. Biruté Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia.
- LOPE DE VEGA, Félix (2007): *Laurel de Apolo*, ed. Antonio Carreño, Madrid, Cátedra.
- _____ (1989a): Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso [1776-1779], XXI tomos, ed. facsímil, Madrid, Arco/libros.
- _____ (1989b): Obras poéticas, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta-Autores Hispánicos.
- MARAVALL, José Antonio (1980): *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel. 2ª edición.

- MARTÍ DE RIQUER, Francisco RICO y Joaquim MOLAS (1985, 4ª ed.): *Historia de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍNEZ ARANCÓN, Ana (1978): *La batalla en torno a Góngora. (Selección de textos)*, Barcelona, Bosch.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1949): *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, Madrid, CSIC.
- PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1990), “O tema da «Guerra Interior» nas Obras Métricas de D. Francisco Manuel de Melo”, *Arquivos do Centro Cultural Português*, nº 28, pp. 213-235.
- _____ (2003), “«El Mayor Pequeño» de D. Francisco Manuel de Melo e a lição de Quevedo”, *Península: revista de estudos ibéricos*, nº 0, pp. 337-344.
- RALLO GRUSS, Asunción (2007): *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Síntesis.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio (1968): *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia. [Conferencia pronunciada el 27 de agosto de 1963 en el marco del IX Congreso de la *International Federation for Modern Languages and Literatures*]
- ROSSICH, Albert (1979): *Una poètica del Barroc: el “Parnàs català”*, Girona, Col·legi Universitari de Girona.
- ROSSICH, Albert y Pep VALSALOBRE, eds. (2006): *Poesia catalana del Barroc: Antologia*, Bellcaire d’Empordà, Vitella.
- SARAIVA, António José (1965): *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora
- SILVA, Vítor Manuel Pires de Aguiar e, (1971): *Maneirismo e Barroco na poesia lírica portuguesa*, Coimbra, Centro de Estudos Românicos.
- TERRY, Arthur y Joaquim RAFEL (1983, 2ª ed.): *Introducción a la lengua y la literatura catalana*, Barcelona, Ariel.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio (2006): *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor.

EL CUENTO FOLKLÓRICO DE LAS PALABRAS HELADAS EN LA ROMANIA

Zeljko Jovanovic

Universidad Complutense de Madrid

Palabras clave: Cuento tradicional, Oralidad, Difusión, Variabilidad, Comparación.

1.- Cuento tradicional en la época áurea española

Entre las distintas formas literarias del folklore español, el cuento tradicional o folklórico ocupa un lugar privilegiado. El gran interés que suscita y la atención minuciosa que se le presta hoy, y sobre todo en la época áurea, se deben en primer lugar al cambio radical en la actitud de los escritores renacentistas ante los brotes del ingenio popular; cambio que caracterizó sobre todo al Renacimiento español, “más profundamente apegado que cualquier otro movimiento renacentista europeo, y por más tiempo, al arte «popular» y espontáneo” (Chevalier, 1983: 12), lo que no quiere decir que anteriormente, en la época medieval, no podamos encontrar huellas del cuento tradicional en las colecciones de “exempla”, en el *Libro de Apolonio*, las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio o en el *Conde Lucanor*. Sin embargo, es evidente que en aquellas fechas la inserción del cuento tradicional se llevó a cabo de manera tímida y, sobre todo, parsimoniosa.

Ya en las primeras décadas del siglo XVI se advierte un cambio importante en esta actitud, lo que posibilitará la penetración de los cuentos folklóricos en los textos de la época debido a lo cual los escritores, hasta los más serios y eruditos, se sentirán atraídos por el relato folklórico que ahora van a incorporar en sus obras, sean éstas novelas, misceláneas, diálogos, obras didácticas, refraneros o teatro. Esta afición por el relato tradicional va a confirmar su latente presencia en las letras españolas de los Siglos de Oro.

El núcleo de la presente investigación girará en torno al estudio comparativo de los cuentos que contienen el motivo “palabras heladas”; cuentos que están escritos a la vez en castellano, catalán, francés e italiano. Dichos relatos suelen aparecer intercalados en obras mayores y proceden de distintas épocas. Se trata de un cuento folklórico ampliamente

difundido en España, como ha demostrado Maxime Chevalier (1983: 419-20), pero también en otros países europeos, hecho que se pretende demostrar con este trabajo.

Ahora bien, a la hora de intentar reconstruir el tesoro de los cuentos folklóricos que circularon por España en los siglos XVI y XVII, conviene recurrir a distintos géneros literarios que solían acoger al relato tradicional. Maxime Chevalier (1978: 9-10) recoge aquí los que para él son más importantes:

- Colecciones de relatos folklóricos que se publicaron en la España de los Austrias: el *Sobremesa* y *Buen aviso* y *Portacuentos* de Juan Timoneda y el *Fabulario* de Sebastián Mey.
- Numerosas misceláneas que florecieron en la época y que casi nunca se olvidaban de copiar algún cuentecillo.
- Distintos relatos jocosos, reunidos a mediados del XVI, como *Floreto de anécdotas* o *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz.
- Refraneros, que a menudo recurrían a relatos tradicionales con el fin de explicar distintas frases proverbiales.
- El teatro: principalmente el de Lope de Vega y sus epígonos.
- La novela: en primer lugar, la novela picaresca y la novela corta.

No obstante, y como veremos enseguida, vale la pena rastrear otros géneros literarios, como la novela pastoril, que erróneamente ha sido desatendida por la crítica como fuente de la cuentística folklórica. El propio Chevalier no la menciona como fuente ni la utiliza como tal en sus estudios sobre el tema.

2.- Siglo de Oro en las Selvas de Erífle

A pesar de que, cronológicamente hablando, el cuento de las palabras heladas que figura en la novela pastoril de Bernardo de Balbuena no es el ejemplo más antiguo del relato, voy a empezar con él por los motivos que acabo de mencionar. De acuerdo a mis investigaciones, se trata de una versión del cuento de la que nadie ha hablado hasta la fecha, no sólo por encontrarse insertado el relato en una novela pastoril que – vuelvo a insistir en ello – no suele tomarse como una fuente para el material folklórico, sino también por encontrarse en una obra todavía poco conocida y estudiada por la crítica.

La novela se publicó por primera vez en Madrid en 1608, cuando el autor pasaba de los cuarenta años de edad. Sin embargo, la redacción de la misma corresponde a la juventud del escritor, pues en la dedicatoria al conde de Lemos, refiriéndose a las églogas de la novela, nos dice: “[...] en el verano de mi niñez, a vueltas de su nuevo mundo fueron naciendo [...]” (*Siglo de Oro en las Selvas de Erífyle*, Balbuena, 1989: 65).

El asunto de la obra sigue el hilo argumental de tantas novelas pastoriles de la época: en un hermoso valle se reúnen pastores para narrar historias de sus amores y desamores, de celos, penas y alegrías, del idilio de la vida rústica, etc. Véase Garcidueñas Rojas (1982: 109). En la “Égloga octava”, después de una pequeña introducción en prosa, dos pastores, Leucipo y Alcino, inician un diálogo en verso en el que Alcino le relata a su amigo varios sucesos que, “aunque humildes, [son] de mucho gusto y pasatiempo [...]” (p. 248). Lo primero que cuenta es la salida forzada de su tierra y su desplazamiento por sitios lejanos y desconocidos: “Cuando, como tú sabes, desterrado,/ dejé en esta ribera mi contento,/ y a ver nuevas regiones fui forzado,/ por un día salí y estuve ciento [...]” (pp. 249-50). Los narradores de semejantes historias suelen ser viajeros que traen noticias de sitios que supuestamente han visitado y donde les “han ocurrido” cosas extraordinarias. Ya en la mera descripción de dichos sitios se advierten elementos de exageración: “¿Que contaré de ríos caudalosos,/ que alguno en grandes lagos se perdía,/ cercados de sepulcros temerosos?” (p. 250).

Después de esta imagen pintoresca del lugar, sigue la historia principal: “Allá subido el hielo el cristal cría,/ y tal vez si un pastor conmigo hablaba,/ aunque cerca estuviese no le oía;/ que apenas la delgada voz dejaba/ de la boca el espíritu templado,/ cuando un hielo en el aire la cuajaba” (p. 250). Lo que se hace referencia aquí es que, debido a las bajas temperaturas en aquel sitio, las palabras se helaban al salir de la boca. Sin embargo, más tarde bajo los efectos del sol las palabras se derretían levantándose hacia el cielo: “Mas luego que apuntaba el sol dorado,/ vieras nuestras palabras desasirse/ no sin admiración del ñudo helado,/ y con parleros vuelos esparcirse,/ cual aves que la red dejan desechar,/ y al cielo en vario son sienten subirse”(p. 250). Aunque en ningún momento de la historia se dice de manera explícita si, al descongelarse, las palabras revelan su sentido o no, como será el caso en otras versiones, en base a lo anteriormente citado se puede deducir

que al derretirse se llegan a mezclar los sonidos de las palabras, por lo que no se logra transmitir el mensaje deseado.

La tendencia a la exageración se nota a cada paso del relato, puesto que sitios así sólo existen en la imaginación de quien los inventa. No se trata sólo de la imposibilidad de la existencia de un lugar donde haga tanto frío que las palabras se congelen, sino que también de que el sol sea tan fuerte que con sus rayos: “[...] deja por llano/ la tierra entre el calor cenizas hecha” (p. 250). Lo que se pretende es lograr el asombro y la admiración, o simplemente pasar un rato agradable contando historias. La respuesta de Leucipo a las palabras de su amigo nos lo confirma: “Grandes cosas, pastor, nos has contado:/ No digas más, que tales maravillas/ no son para contar entre el ganado./ Erizado el cabello en sólo oíllas [...]” (pp. 251-52).

El relato suscita un interés particular, no sólo por encontrarse en un libro lleno de influencias italianas y clásicas siendo el propio relato de carácter tradicional, sino por la manera que tiene de tratar el motivo “palabras heladas”, coincidiendo en algunos aspectos y difiriendo en otros con respecto a las demás versiones, puntos que intentaremos delinear en las siguientes páginas.

3.- *El Cortesano*

El Cortesano del conde Baltasar de Castiglione representa un libro de gran trascendencia en la Europa del Renacimiento. Salió a la luz en Italia en 1528, si bien antes de la publicación circuló en forma manuscrita entre los amigos del autor. La acción, como es bien sabido, está situada en la corte de Urbino en el año 1507 y pretende evocar las conversaciones sostenidas a lo largo de cuatro veladas por los contertulios de la duquesa Isabel Gonzaga. Véase Reyes Cano (1984: 16-17).

España fue uno de los lugares que más pronto conocieron y asimilaron *El Cortesano* gracias a la labor traductora de Juan de Boscán que, a instancias de su gran amigo, Garcilaso de la Vega, tradujo el libro al castellano. El texto traducido, nada más publicarse en Barcelona en 1534, cosechó un éxito extraordinario, reflejado en las numerosas ediciones a lo largo del siglo XVI.

Las conversaciones están repartidas en cuatro libros que componen *El Cortesano*, cada uno precedido de su correspondiente prólogo. En el segundo libro se habla de “las burlas y gracias que ha de practicar el cortesano en la conversación” (Reyes Cano, 1984: 18). En el capítulo V de esta parte aparece la siguiente historia que llama nuestra atención y que es narrada por Julián, uno de los contertulios: un mercader de Lucca, estando en Polonia, decidió comprar a los moscovitas gran cantidad de martas cebellinas que luego pensaba vender en Italia a buen precio. A causa de la guerra que había entre el rey de Polonia y el duque de Moscovia le fue imposible presentarse allí en persona, por lo que, con ayuda de algunos polacos, concertó la cita con los mercaderes moscovitas en el río Boristhenes¹, que representaba la frontera entre esos dos sitios y que se encontraba completamente helado a causa del gran frío que hacía allí. Cuando llegaron al río, vieron que al otro lado ya se encontraban los de Moscovia; no obstante, ninguno de ellos se atrevió a cruzar el río por miedo a la guerra. Entonces, los moscovitas empezaron a gritar el precio que pedían, pero el frío era tan tremendo que las palabras se quedaban heladas en el aire antes de llegar al otro lado. Los polacos, que por experiencia sabían que eso iba a pasar, decidieron encender fuego en medio del río, puesto que, según ellos, la voz se congelaba justo en ese punto. Así, las palabras, después de llevar una hora congeladas en el aire, empezaron a derretirse y a revelar su sentido. Sin embargo, los moscovitas ya se habían ido del sitio, cosa que preocupó poco al mercader luchés, puesto que el precio que le pedían para las martas cebellinas le parecía demasiado alto (*El Cortesano*, Castiglione, 1984: 190-91).

El cuento de Castiglione contiene varios puntos interesantes; en primer lugar, el narrador de la historia no es el protagonista de la misma, contrariamente a lo que ocurre en el cuento de Balbuena donde el narrador y el protagonista del cuento son una misma persona. Aquí se nos revela el nombre del sitio donde discurre la acción, el río Boristhenes que forma, según el relato, la frontera entre Polonia y Moscovia que se encuentran en guerra. El relato no resulta muy exagerado respecto a la descripción del sitio si no contamos con el excesivo frío en el que se insiste continuamente. Para derretir las palabras se utiliza el fuego y no el sol y una vez descongeladas éstas revelan su sentido y el mensaje se llega a transmitir.

¹ Nombre latino del río Dnieper.

Aunque el libro tiene una función didáctica, el relato en cuestión es contado con el fin de entretener, lo que nos confirman las palabras del miser Bernardo: “Y aquellas grandes mentiras que eceden el grado de toda credulidad, cuando están bien compuestas, ya vosotros veis cómo hacen reír” (p. 190).

4.- *El Scholástico*

El Scholástico de Cristóbal de Villalón es un diálogo humanista que reúne las conversaciones ficticias entre doce personajes relacionados con la Universidad de Salamanca acerca de la educación del universitario ideal. Véase Martínez Torrejón (1997: XII). El libro tiene forma de miscelánea (género que alcanza su mayor desarrollo justamente en el Renacimiento) y está dividido en cuatro partes, cada uno precedido por un prólogo.

En el capítulo XVII del cuarto libro el Rector y el señor Maestro pretenden enseñar al escolástico “cómo debe de hablar en el lugar y tiempo donde se requieren o se ofrecen los donaires y graçias [...]” (*El Scholástico*, Villalón, 1997: 321). Lo consideran muy importante

porque suele acontecer que muchos en tales tiempos salen de medida en sus motes o dichos, agora por ser demasiadamente pesados o por ir envueltos en maliçias en perjuizio de los presentes; o porque son tan estremados en el mentir (por se mostrar inventores de graçias) que por no traer alguna verisimiltud su cuento o fasceçia pierde la graçia y el donaire (pp. 321-22).

Esta advertencia dirigida al alumno tiene por objeto criticar a los que suelen contar historias disparatadas: “porque gran vergüenza es de un hombre que presume ser virtuoso que diga alguna cosa en la qual puede haber sospecha si es verdadera, o dubda que pudo mentir” (p. 325).

Como ejemplo de la falta de medida en narraciones está Don Álvaro de Mendoza, uno de los personajes secundarios que interviene ocasionalmente, quien contará la siguiente historia tomada de su propia experiencia: en una sobremesa, en la que se hallaba, había un hombre que con juramentos intentaba convencer a todo el mundo de lo que contaba. Decía que en un sitio en el que había estado hacía tanto frío en invierno que las palabras se helaban al salir de la boca. Para poder hablar, la gente tenía que buscar un fuego porque era

imposible entenderse de otra manera. En cambio, en verano hacía tanto calor que no se podía vivir (véase Villalón, 1997: 325-26).

Comparando este cuento con el de Balbuena se advierten ciertas diferencias y similitudes. Por un lado, el narrador de la citada historia ha viajado supuestamente a aquel sitio lejano donde hace mucho frío en invierno y mucho calor en verano, como en el cuento de Balbuena. Las descripciones de los dos sitios son muy parecidas, sobre todo en cuanto a la oposición frío-calor.

Por otro lado, mientras en la versión de Balbuena es el sol el que derrite las palabras, en el relato de Villalón es el fuego el que se convierte en el instrumento que facilita la comunicación. Aunque el sol aparece como uno de los elementos integrantes de la historia, es evidente que perdió la función que tenía en el cuento de Balbuena y en otras versiones también, por lo que cabe suponer que Villalón recurre a la presencia del sol como un elemento más en el cuento pero al que le infiere otro papel. Este hecho se podría atribuir a la influencia de Castiglione, puesto que es obvio que Villalón maneja el material folklórico al mismo tiempo que introduce elementos nuevos que pudo haber encontrado en el cuento de las palabras heladas del autor italiano².

Asimismo, cuando el pastor Alcino cuenta su historia en la versión de Balbuena deja asombrados a sus compañeros, quienes se preguntan si lo que decía era cierto o no; en la versión de Villalón, todo el mundo sabe de antemano que la historia de aquel hombre es un cuento chino: “[...] que nos dixo una cosa la qual conocí ser mentira antes que la dixese por sólo que con tantos juramentos la trabajó afirmar” (p. 325).

Por último, la finalidad didáctica del cuento enlaza directamente con las ideas erasmistas, muy cercanas al autor debido a su enorme difusión en España. El erasmismo criticaba lo inverosímil y lo fantástico e insistía en la literatura basada en historia. Por ende, el relato contado pretende enseñar al alumno que semejantes historias son malas sin excusa porque hacen daño a quien las narra.

² Aunque Villalón niega la influencia de Castiglione sobre su obra, varios indicios afirman lo contrario; por ejemplo, el modelo inmediato de *El Scholástico* en cuanto a algunos temas y al papel de sus personajes es *El Cortesano*. Véase Martínez Torrejón (1997: XIX-XXI).

5.- *Gargantúa y Pantagruel*

La versión francesa del cuento de las palabras heladas procede de mediados del siglo XVI y figura en la obra capital de François Rabelais, *Gargantúa y Pantagruel*. Se trata de un conjunto de cinco libros que guardan tan poca ilación entre sí que se suele decir que el autor, en realidad, nos ha dejado cinco obras y no una sola. El propósito del libro – en lo que, además, insiste el propio autor – se acerca a la famosa premisa de *deleitar enseñando o enseñar deleitando*.

Cuarto Libro de los hechos y dichos heroicos del buen Pantagruel sale en 1552, aunque buena parte de la obra ya se había redactado en 1548. Los héroes, Pantagruel y Panurgo, atraviesan los mares y llegan a conocer varias islas fabulosas, como la de los Papimanes, la de Tapinois o la de las Morcillas, etc.

En los capítulos LV y LVI del cuarto libro a nuestros protagonistas les ocurre una cosa extraordinaria. Mientras estaban en el alta mar charlando de cosas amenas y deleitosas, aparecieron de la nada voces de hombres y mujeres, de niños y caballos, que además, venían de todas partes, si bien era imposible saber quién las pronunciaba. Panurgo, convencido de que se trataba de una emboscada, propuso que huyeran. Sin embargo, Pantagruel calmó las cosas y empezó a buscar una explicación. Entre varias que ofrece figura la siguiente: “Además, Antífanos decía que la doctrina de Platón era semejante a las palabras que cuando son proferidas en ciertas comarcas durante riguroso invierno, se hielan y se cristalizan con el frío del aire y no son oídas” (*Gargantúa y Pantagruel*, François Rabelais, 1971: 698).

Esta hipótesis parecía la más aceptable, puesto que se encontraban en el confín del mar glacial donde, según lo que cuenta el piloto, a principios del invierno pasado tuvo lugar una batalla entre los arismapianos y los nefelibates. Los gritos que en aquella ocasión soltaron los hombres y las mujeres, así como los relinchos de los caballos, se quedaron helados en el aire, y ahora, con el buen tiempo, se descongelaban y se oían.

Todavía quedaban palabras congeladas, esparcidas por la cubierta del barco, que cuando las cogían en el puño se descongelaban por el calor de las manos emitiendo sonidos y significados desconocidos por los demás, puesto que provenían de un idioma diferente al

de nuestros protagonistas. Se oían cosas de tipo: frf, frff, bu, bu, bu, hin, hin, hin, trr, trrr; o palabras como goth, magoth, etc.

El relato de Rabelais parece muy curioso en cuanto a los elementos que lo componen. En primer lugar, conviene resaltar que los protagonistas de la historia son también los que la narran. La acción ocurre en el mar glacial, es decir, en agua y no en tierra, tal y como ocurre en el relato de Catiglione, donde en lugar del mar glacial aparece el río Boristhenes como el sitio de la acción.

En segundo lugar, el sol como elemento imprescindible de casi todas las versiones del cuento, no se menciona aquí explícitamente, aunque indirectamente se supone que aparece puesto que se dice que es “el buen tiempo” el que hace que las palabras se descongelen. Asimismo, con el objetivo de derretir las palabras se utiliza el calor de las manos, elemento del que prescinden las demás versiones. Sin embargo, la insistencia en la presencia del sol como instrumento que facilita la descongelación de las palabras (o en última instancia del fuego) llama mucho la atención.

Por último, todo el evento entretiene a los presentes en el barco, por lo que uno exclamará: “Creed que en ello encontramos un buen pasatiempo” (p. 700). La idea era que produjera el mismo efecto en los lectores.

6.- *Quien bien ama tarde olvida*

La comedia española debe mucho al cuento folklórico que aparece como base de tantas obras dramáticas de la época áurea. A Lope de Vega le corresponde el honor de haber iniciado el empleo del cuento en la comedia y de haber impuesto su uso a los dramaturgos españoles del Siglo de Oro, si bien es verdad que algunos dramaturgos, como Feliciano de Silva, Sancho de Muñón, Alonso de Villegas Selvago, le habían precedido en este camino. Véase Chevalier (1978: 89). No obstante, el teatro de Lope destaca por ser el más rico en tal materia pese al hecho de que su afición a los relatos que andaban en boca de todos fue bastante tardía, ya que en su juventud le atraía más el romancero, el cual impregna toda su primera etapa teatral.

Respecto al cuento que nos interesa aquí, en el texto de Lope encontramos una diferencia importante: el relato de las palabras heladas – que aparece en la comedia *Quien*

bien ama tarde olvida – no lo cuenta un hidalgo, como es tradición en la prosa narrativa³, sino el gracioso de la comedia. La explicación, según Maxime Chevalier (1999: 72), reside en el hecho de que las costumbres vigentes del teatro áureo reservaban el relato de hazañas disparatadas y de mentiras de todo tipo a los graciosos, puesto que el hablar de los galanes tenía que estar exento del equívoco, de las vulgaridades del proverbio y del cuento.

Un ejemplo muy ilustrativo de lo dicho anteriormente se puede extraer de la ya mencionada comedia *Quien bien ama tarde olvida*. El gracioso de la obra se llama Bordón y es el que nos cuenta la siguiente historia: un galán, estando en un balcón, cortejaba a una dama, que se encontraba en el otro, dirigiéndole dulces palabras de amor. Como era invierno y hacía mucho frío, las palabras no llegaban a los oídos de la dama porque se quedaban heladas en el aire. Puesto que semejantes declaraciones de amor ponían en peligro la honra de la amada, según las ideas de aquella época, el galán hizo que se encendiera fuego en la calle derritiendo de esta manera las palabras pronunciadas y haciéndolas llegar a los oídos de la dama (“Quien bien ama tarde olvida”, Lope de Vega, 1930: IX, 90).

Aquí vemos que efectivamente es el criado quien relata la historia, acorde con las reglas del género en el que el cuento se encuentra insertado. En cuanto al sitio donde transcurre la historia, casi no disponemos de ningún dato relacionado con él. Lo poco que nos revela el gracioso se refiere a las bajas temperaturas que se registran en aquel lugar en invierno. Asimismo, no es el sol el que derrite las palabras heladas, sino el fuego que se encendió por orden del galán, como en el cuento de Castiglione y de Cristóbal de Villalón. A pesar de estar congeladas, una vez derretidas las palabras conservaban su sentido y el mensaje se lograba transmitir. Finalmente, conviene resaltar que el objetivo primordial del cuento gira en torno al entretenimiento.

7.- La Gaviota

El siguiente testimonio del cuento corresponde al siglo XIX y, más en concreto, a la *La Gaviota* de Fernán Caballero, verdadera pionera en el ámbito de la recopilación de las

³ Conviene decir que no siempre es el caso que en la prosa narrativa sea un hidalgo quien narra la historia ficticia, pues, en el cuento de Balbuena, por ejemplo, el narrador de la historia y el protagonista de la misma es un pastor.

distintas formas tradicionales en la España de los tiempos modernos. La obra está dividida en dos partes en las que abunda el material folklórico.

El cuento de las palabras heladas aparece en el capítulo VII del segundo tomo y se podría resumir de la siguiente manera: en una conversación, en la que participan varios personajes de la novela, se habla del origen y el significado de la expresión “despertar los «quién vives»”. Uno de los personajes, el barón, al oír la frase se queda perplejo y pide a Rafael Arias que se lo explique. Éste lo hará, aclarando primero el sentido de la metáfora, y luego la etimología de la misma. La explicación de la frase es la siguiente: a veces ocurre un accidente que nos pasa desapercibido hasta que sucede otro accidente que nos hace recordar el primero. Entonces se dice que despertamos un “quién vive”. En otras palabras “se despierta la atención que estaba, en el primer caso, ociosa o adormecida” (*La Gaviota*, Fernán Caballero, 1998: 385).

La etimología de la expresión reside, según él, en un suceso que relatará a continuación: a un español le pasó que, estando en San Petersburgo, se fue a dar un paseo una mañana de primavera en compañía de un ruso, que era amigo suyo. Paseando así, en un momento dado oyó un sonido agradable que venía de todas partes. No resultó ser otra cosa que “una repetición en diversos tonos de la palabra «quién vive»” (p. 386). En un primer momento se le pasó por la cabeza la idea de que su amigo podía ser ventríloco, pero pronto el amigo lo sacaría de dudas. Al parecer, se trataba de voces, de “quién vives”, que pronunciaban los soldados en invierno y que, debido a las bajas temperaturas, se habían quedado heladas. Con la primavera y los primeros rayos de sol se deshacían y resonaban en el aire (véase pp. 385-86).

Llaman la atención varios aspectos de este cuento. Primero, respecto a la comunicación se puede deducir que la misma no llegó a realizarse, puesto que el frío no lo permitía. Además, como con la primavera y la subida de las temperaturas en el aire resonaban solamente los “quién vive” de los soldados y no otras palabras, se puede suponer que en su momento no hubo respuesta de la otra parte a la pregunta de los soldados; es decir, no hubo comunicación.

El relato es contado con una intención didáctica, la de explicar el sentido y el origen de una expresión poco común; pero, aparte de eso, la historia también tiene su encanto, por

lo que no se le puede negar su función lúdica. Al escucharla dirá el barón: “No está mal discurredo” (p. 386).

El narrador no es al mismo tiempo el protagonista de la historia contada, como en el cuento de Balbuena. La acción discurre en un sitio real, en Rusia, donde efectivamente hace mucho frío en invierno, si bien la congelación de las palabras debido al frío forma parte de la exageración en la descripción del sitio que caracteriza a este tipo de cuento y que, además, está presente en todas las demás versiones. Asimismo, cabe destacar que es el sol, y no el fuego, el que descongela las palabras.

Al final, merece la pena resaltar la originalidad de la autora en la elaboración del cuento que se aleja bastante de las demás versiones en cuanto al contenido y los componentes del relato.

8.- Las versiones catalanas

Joan Amades, renombrado folklorista catalán, emprendió la recolección de los relatos tradicionales catalanes entre 1915 y 1918, que luego publicaría en diversos volúmenes de la *Biblioteca de tradicions populars* en las vísperas de la Guerra Civil española (1933-1936). Buena parte de ellos se los contó su madre que era un pozo insondable de tradiciones y que conocía más de 250 relatos populares inéditos. Así surgió una colección inestimable de “rondallas”⁴ catalanas que nos proporcionan curiosas versiones de cuentos que de una u otra forma encontramos en el resto de la Península y fuera (Amades, 1982: 11-17).

En lo que nos concierne ahora, llaman la atención los dos cuentos de las palabras heladas que aparecen en la colección. El primero, titulado “Mentiras de estudiante” (Mentides d’estudiant), se da a conocer con el número 420. El argumento se podría resumir de la siguiente manera: dos estudiantes se preguntaban en cuál de sus respectivos pueblos hacía más frío. Uno contaba que en su pueblo en invierno hacía tanto frío que si uno tendía la ropa en la ventana y se le caía una prenda, no hacía falta que se molestara en cogerla ya que al orinar por la ventana la orina se congelaba formando una especie de bastón que

⁴ Una narración breve de carácter fantástico, legendario y que también puede contener elementos reales, destinada especialmente al entretenimiento de niños.

llegaba de la ventana a la tierra y que podía utilizarse para recoger la prenda perdida. El otro, en cambio, aseguraba que en su pueblo por las mañanas de invierno hacía tanto frío que las palabras se helaban provocando la pérdida de su sentido. Entonces, cogían las palabras y las metían en el bolsillo hasta que salía el sol que con su calor las hacía descongelar revelando el mensaje que querían transmitir. El otro se quedó perplejo preguntándose cómo era posible entender el mensaje ya que al ponerlas en el bolsillo las palabras se mezclaban. Entonces, su amigo le explicó que, antes de ponerlas en el bolsillo, se marcaban con números y cuando las sacaban para exponerlas al sol, se ordenaban según esos números, una tras otra, enterándose así de su sentido una vez descongeladas (*Folklore de Catalunya, Rondallística*, Amades, 1982: 1040-41).

El segundo cuento nos relata el caso de una ciudad llamada Calaf, situada en una llanura extraordinariamente fría. Aparece con el número 477 en la colección de Amades y se titula “Parece el mercado de Calaf” (Semblar el mercat de Calaf). Un día en que se celebraba un mercado importante en dicha ciudad, hacía tanto frío durante la madrugada que se helaban todas las palabras nada más pronunciarlas. Todo esfuerzo por comprenderlas era inútil. Bien entrada la mañana, salió un rayo de sol y las descongeló. De repente, empezaron a sonar a la vez todas las palabras que se habían pronunciado cinco horas antes, creando un bullicio y un ruido insoportables. Todos acabaron huyendo despavoridos, abandonando el mercado y sus puestos (véase Amades, 1982: 1109).

No cabe duda de que las versiones catalanas también contienen elementos irreales, pero con pequeñas diferencias respecto a los que aparecen en el cuento de Balbuena o en otras versiones del cuento que proceden de la época áurea. En primer lugar, la descripción del ambiente suele prescindir de mucha exageración; el lugar de la acción es un pueblo o una ciudad sin entrar en demasiados detalles descriptivos de dichos sitios. Lo único que se resalta, lógicamente, es el frío que hace en ellos. Asimismo, no son los viajeros los que cuentan estas historias después de haber recorrido varios sitios y haber experimentado muchas aventuras extraordinarias. Son personas que llevan viviendo en aquellos lugares toda su vida.

Al mismo tiempo, se añaden cosas nuevas. En el primer cuento, las palabras heladas se guardan en el bolsillo y se marcan con números para no confundirlas. De esta manera, se conserva su significado una vez congeladas y así siguen teniendo utilidad al descongelarse,

si bien no en el momento exacto de pronunciarse. Todo lo contrario de lo que sucede en el segundo relato en el que las palabras al derretirse a la vez, pierden su sentido, puesto que se crea un desmadre y un ruido insoportables. Por ende, el mensaje no se transmite y se queda en el aire.

Claramente se ve que el objetivo de los dos relatos citados es conseguir efectos cómicos, es decir provocar la risa y proporcionar entretenimiento. Prueba de ello es la absoluta ausencia en los dos cuentos de cualquier mensaje moral o didáctico.

9.- Conclusión

El presente estudio ha dedicado sus páginas a un cuento folklórico, el cuento de las palabras heladas, ampliamente difundido en España y en el resto de Europa en los siglos XVI y XVII. Debido a que los cuentos folklóricos del Siglo de Oro español nos llegaron en su forma escrita gracias al interés que despertaron en los escritores de la época, comprobar el carácter oral de los mismos a veces plantea una serie de problemas.

A la hora de hacer un estudio de este tipo un buen punto de partida pueden ser los catálogos generales de motivos folklóricos. Así, el motivo que aquí nos concierne viene registrado en el quinto volumen de la obra monumental de Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (1966: 533), bajo la entrada “words” (palabras) como motivo “Lie: words freeze” (Mentira: palabras heladas). La estrecha relación con la mentira forma parte inseparable de los relatos que contienen este motivo y que, por consiguiente, se clasifican dentro del grupo de los cuentos de mentiras.

Por otro lado, el número importante de los testimonios del cuento de las palabras heladas que hemos manejado en este trabajo nos ha permitido hacer dos tipos de comparaciones. Primero, el cotejo sincrónico, es decir, comparar las versiones del relato en cuestión que aparecen en la Europa en los siglos XVI y XVII, destacando las coincidencias y diferencias entre ellas; posteriormente, hemos realizado la comparación diacrónica, utilizando las versiones del cuento de las palabras heladas recopiladas en las colecciones modernas de los relatos folklóricos (siglos XIX y XX), que finalmente hemos comparado con las de la época áurea.

La posibilidad de aplicar los citados métodos comparativos en un estudio sobre el carácter oral de un cuento del Siglo de Oro nos permite afirmar con toda certeza que dicho relato fue efectivamente folklórico en la Europa de aquel entonces. Además, su presencia en España en la época moderna, sobre todo en Cataluña, favorece la teoría de un cuento muy presente en la mente española y – añadiría yo – europea.

APÉNDICE: TABLA COMPARATIVA

	Narrador del cuento	Protagonista del cuento	Sitio donde discurre la acción	Comunicación	Elemento que derrite las palabras heladas	Finalidad principal del cuento
Castiglione (1528)	Julián, uno de los contertulios	mercader luchés (≠ narrador)	el río Boristhenes	realizada	Fuego	lúdica
Villalón (¿1538 - 1542?)	el Maestro Oliva	un viajero (≠ narrador)	un sitio lejano, desconocido	realizada	Fuego	didáctica
Rabelais (1548 – 1552)	colectivo	colectivo (= narrador)	el mar glacial	no realizada	sol / calor de las manos	lúdica
Balbuena (1608)	un pastor	un pastor (= narrador)	un sitio lejano, desconocido	no realizada	Sol	lúdica
Lope de Vega (¿1624?)	gracioso de la comedia	un galán – caballero (≠ narrador)	desconocido	realizada	Fuego	lúdica
Fernán Caballero (1849)	Rafael Arias	un español en San Petersburgo (≠ narrador)	San Petersburgo	no realizada	Sol	didáctica
“Mentiras de estudiante” - versión catalana	un estudiante	colectivo	en un pueblo	realizada	Sol	lúdica
“Parece el mercado de Calaf” – versión catalana	extradiagético	colectivo	Calaf	no realizada	Sol	lúdica

BIBLIOGRAFÍA

- AMADES, Joan (1982): *Folklore de Catalunya. Rondallística*, Barcelona, Editorial Selecta.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista (1974): *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo.
- BALBUENA, Bernardo de (1989): *Siglo de Oro en las Selvas de Erífle*, ed. J. C. González Boixo, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- CABALLERO, Fernán (1998): *La Gaviota*, ed. D. Estébanez, Madrid, Cátedra.
- CASTIGLIONE, Baltasar (1984): *El cortesano*, ed. R. Reyes Cano, Madrid, Espasa-Calpe.
- CHEVALIER, Maxime (1978): *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- _____ (1983): *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- _____ (1999): *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- ESTÉBANEZ, Demetrio (1998): “Introducción”, en *La Gaviota*, Madrid, Cátedra.
- GARCIDUEÑAS ROJAS, José (1982): *Bernardo de Balbuena. La vida y la obra*, México, Universidad Nacional de México.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCEL, Carmen (1992): *Los cuentos en el teatro de Lope de Vega*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ TORREJÓN, José Miguel (1997): “Introducción” en *El Scholástico*, Barcelona, Crítica.
- PEDROSA, José Manuel (2004): *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto.
- RABELAIS, François (1971): *Gargantúa y Pantagruel*, ed. A. Cardona de Gibert, Barcelona, Editorial Bruguera.
- REYES CANO, Rogelio (1984): “Introducción”, en *El Cortesano*, Madrid, Espasa-Calpe.
- THOMPSON, Stith (1966): *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 volúmenes, Bloomington, Indiana University Press.
- VEGA, Lope de (1930): “Quien bien ama tarde olvida”, en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la RAE (nueva edición), obras dramáticas*, tomo IX, Madrid.

VILLALÓN, Cristóbal de (1997): *El Scholástico*, ed. J. M. Martínez Torrejón, Barcelona, Crítica.

JORGE LUIS BORGES Y ROBERTO ARLT: POÉTICAS EN DIÁLOGO

Ewa Kobylecka
Uniwersytet Łódzki

Palabras clave: Arlt, Borges, Libro, Intertextualidad, Plagio, Economía.

El diálogo que me ha proporcionado el título de este artículo, no se había mantenido nunca, por lo menos si entendemos por “diálogo” un intercambio de ideas, sea oral o escrito, entre dos personas. Borges y Arlt, pese a ser coetáneos y tener todas las posibilidades de entablar un fructífero diálogo – vivieron en la misma ciudad, frecuentaron los mismos ambientes, tuvieron el mismo oficio y, además, representaron dos maneras opuestas de ejercerlo (lo cual, evidentemente, podría dar pie a un debate) – no se enredaron nunca en una polémica vivaz. Por lo menos, las fuentes de la época no dejaron constancia de ella. Este mutuo y, como se verá, supuesto desinterés puede tener, por otra parte, una explicación algo trivial: la mayor parte de la obra en prosa de Borges fue publicada ya después de la muerte de Arlt que sólo pudo haber leído *Historia universal de la infamia*.

El diálogo (porque sí, me empeño en usar esta palabra) nace tímidamente varios años después, en *El informe de Brodie* (1970). Uno de los cuentos de este libro, “El indigno”, es una transposición directa del último capítulo de *El juguete rabioso*. El núcleo temático de ambos textos es el mismo: la traición (un tema en sí muy arltiano) de un amigo. El policía al que el protagonista del cuento de Borges delata a su amigo se llama Alt, lo cual, conociendo el gusto borgiano por los nombres en clave, no puede ser una mera coincidencia.

Esta disimulada referencia, tan cara, por otra parte, a Borges, es rescatada del olvido por el tercer – tácito – protagonista de mi comunicación, Ricardo Piglia. Este novelista y crítico argentino pone en movimiento la máquina dialógica entre ambos autores, los enfrenta, les hace encabezar dos estéticas opuestas entre las cuales nace la literatura argentina moderna. Borges sería el portavoz de la literatura de élite. Nacido en el seno de una acomodada familia bonaerense, por la rama maternal era descendiente de los criollos, de los conquistadores, mientras que la rama paterna le familiarizó con la

cultura europea, especialmente anglosajona. Según Piglia, Borges tradujo en estos dos linajes discordantes un viejo dilema de la literatura argentina: civilización o barbarie. Los libros, la cultura, lo europeo es lo que Borges hereda de su padre; en cambio, con la rama maternal recibe las armas, los valores criollos, el coraje. Con esta “narración genealógica” (Piglia, 1979: 3), Borges se sitúa, a la vez, en la sociedad y en la literatura.

Nada más diferente a Arlt: hijo de una típica pareja de inmigrantes en el Buenos Aires de fin de siglo, abandonó el hogar a los dieciséis años y empezó a desempeñar diversos oficios: pintor de brocha gorda, ayudante en una librería, aprendiz de mecánico. No recibió ninguna educación literaria (tampoco otra). El trabajo de escritor era, por otra parte, su trabajo secundario: en primer lugar, era un inventor apasionado y hasta logró patentar un invento suyo, unas medias con talón reforzado con caucho (sobre los cuales Cortázar comentaba burlonamente que era “un procedimiento que hubiera evitado un drama de la época que hoy resulta inconcebible: el corrimiento de las mallas en las medias de las mujeres” (1994: 256).

Huelga decir que denominar a Borges y Arlt como “fundadores” no significa de modo alguno subestimar a los demás escritores argentinos. Lo que sí quiere decir es que ser escritor en Argentina conlleva la necesidad de situarse con respecto a esta doble tradición, a la herencia dejada por Arlt y Borges. Aunque, obviamente, siempre se trate de un Arlt y un Borges interpretados por su sucesor, abordados desde las posiciones literarias del mismo.

Volvamos a la idea del diálogo. Éste viene posteriormente, en los estudios críticos, ensayos, actos de homenaje, incluso novelas. A riesgo de simplificar demasiado el estado de las cosas, se cataloga a Arlt como representante de una literatura realista y social; en cambio a Borges le corresponde encabezar la línea esteticista, abierta a la influencia extranjera, erudita, intertextual. No obstante, para que se establezca un diálogo es necesario también un espacio de entendimiento, el hecho de compartir unos conceptos básicos que posibiliten la comunicación o, por lo menos, la apertura al Otro. La agudeza e ingenio con los que Piglia lee a Arlt a través de Borges, maneja los temas arltianos con los procedimientos técnicos propios de su supuesto opositor, prueba que tal empresa es posible.

Empecemos por el autor de *El juguete rabioso*: ver la literatura como cualquier actividad cultural humana, sin pretensiones “aristocráticas” a la trascendencia, el

rechazo de la distinción entre la literatura alta y baja o la desacreditadora formulación de las cuestiones literarias en términos del mercado le aproximan a la concepción de lo literario profesada por los llamados estudios culturales.

De hecho, resulta provechoso cotejar las ideas de Arlt sobre el papel de la literatura en la sociedad con las que Pierre Bourdieu, un crítico identificado con la línea investigadora de los estudios culturales, expone en su trabajo *Las reglas del arte*. Se trata de un análisis sociológico de una obra literaria – Educación sentimental de Flaubert – que, a su vez, da pie al análisis de la formación de lo que Bourdieu llama campo literario, tal y como lo conocemos ahora, independiente de otros campos (político, económico, etc.). El proceso se lleva a cabo en Francia, a mediados del siglo XIX, con Flaubert y Baudelaire como sus más activos portavoces. Una de las etapas de esta formación es la emancipación del campo literario de las relaciones económicas mediante la creación de una economía a contrapelo, una economía que invierte las reglas del mercado de bienes materiales estipulando que una obra de arte no tiene precio y, por consiguiente, no encuentra cabida en la lógica de la economía tradicional. Como desprovista de valor comercial, no puede ser objeto de un trueque comercial. Naturalmente, se trata aquí de un discurso ideológico de los fervorosos adeptos de una literatura “pura” que la desvinculaban de su entorno político y social o, como Flaubert, simplemente profesaban “la réligion de l’art”. A corto plazo, el éxito a nivel simbólico (es decir, la demostración de la calidad en el ámbito literario) sólo puede darse acompañado del fracaso a nivel económico: para Leconte de Lisle, la inmediatez de la fama sólo evidencia la mediocridad intelectual. De esta nueva configuración del campo literario se desprende una cierta visión del escritor, cuya encarnación perfecta fue Flaubert: entregado por completo al ejercicio de su vocación, puede permitirse el lujo de no trabajar, no desviar su atención del arte gracias al capital heredado. La herencia le permite moverse con soltura en este mundo que se autoproclama no mercantil.

Esta lógica antieconómica del campo literario persiste – sin negar, evidentemente, ciertas concesiones que los escritores tienen que consentir – hasta hoy en día. Arlt, un escritor despojado tanto del capital económico como del cultural (son notorios sus errores ortográficos o sintácticos), para acceder al campo, tiene que invertir sus reglas.

Lo consigue inventando su propio metalenguaje en el que reformula la cuestión del estatus social del Libro. Rompe con la retórica de origen flaubertiano, que retiraba la obra de arte del mercado de bienes materiales, para devolverla bruscamente allí. Le quita el puesto singular que ocupaba en la escala de los productos de la actividad humana para rebajarla (o elevarla, si aceptamos la retórica arltiana) a la categoría de una simple mercancía, que se fabrica y se vende. El libro es reintegrado al mundo regido por la ley de la oferta y la demanda. Es más, en esta escala de productos ocupa una posición más baja, puesto que es inútil.

Como observa Piglia (1973: 22), el ejercicio tradicional, flaubertiano de la literatura aparece ligado al derroche, al trabajo improductivo. Para Arlt, por el contrario, escribir es contraer cierta deuda, crédito, es una tarea que sólo se justifica si es reconocida en el mercado. En el caso de Arlt, esta relación entre la escritura y el mercado hay que tomarla al pie de la letra: Arlt solía escribir a contrarreloj, teniendo un plazo impuesto por la editorial, “alquilaba” su escritura, porque percibía dinero mientras escribía. De este modo, el oficio del escritor deja de ser un lujo para convertirse en una necesidad material (“para ganar el puchero”). Diciendo todo esto, no hay que olvidar que la novelística arltiana de ninguna manera adula el gusto del lector. Es más, está dirigida contra al público burgués, se burla de él. Pero la apuesta de la retórica económica de Arlt no es sólo poner al descubierto las tácitas reglas del mercado literario, revelar lo que todos ocultan en nombre de una moral aristocrática del arte puro. El discurso crítico de Arlt no es sólo (aunque sí, también) cínicamente denunciador. Lo que además pretende es plantear una nueva manera de verbalizar el campo literario, proponer una nueva retórica que lo describa:

en Arlt [...] escribir bien es hacerse pagar, en el estilo, un cierto *bien* que alguien es capaz de comprar. Sólo a costa del lector se puede costear el interés por la literatura: ser leído es saldar una deuda, encontrar el sentido en este trabajo *misterioso, inefable* que no tiene explicación en una sociedad que funda su razón en la ganancia (Piglia, 1973: 25).

Gracias a esta inversión económica (y uso esta palabra en su doble sentido, como “inversión del orden de las cosas” así como “empleo del dinero”), los desprovistos de capital (económico y cultural) ganan la posición de autoridad, una posición consagrada en el campo literario. En este círculo que creía haberse organizado independientemente del mercado e, incluso, como alternativa del mismo, se concede la voz precisamente en

función del éxito económico. En la nueva retórica de Arlt, la literatura se legitima a través del mercado.

Veamos brevemente cómo se concretiza, según Piglia está lógica de mercado en la novela *El juguete rabioso*. El libro y la lectura aparecen allí, indistintamente, en el contexto económico: el protagonista debe alquilar los libros para poder leerlos; son libros usados, de segunda mano; como no puede pagar por la cultura, se apropia de ella ilegalmente: junto con sus amigos, roba libros de una biblioteca pública. Así, traiciona la idea de la biblioteca como una propiedad colectiva que garantiza la igualdad de las oportunidades. Tras cometer el delito (“crimen literario”), el acto mismo de leer se vuelve culpable. Silvio Astier puede alquilar, robar, vender la cultura, pero nunca llega a ser su propietario legítimo, porque no la puede pagar. La consume, pero ilegalmente (Piglia, 1973: 23-25). Para el protagonista de *El juguete rabioso*, el acceso a la literatura viene inevitablemente acompañado de la trasgresión de la ley. La educación sentimental se vuelve educación criminal.

Lo que es más, el que quebranta la ley es tanto el lector, que sólo puede adueñarse del capital literario mediante una infracción del código oficial, como el escritor, que falsifica. Arlt estaba obsesionado con la idea de escritor-plagiario:

es el oficio, el métier. La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones (Arlt, 1958: 42).

Escribir, pues, es, en el mejor de los casos, repetir motivos estrenados hace mucho y barajar personajes raídos por el uso. Arlt sigue, pues, apegado al ideal romántico de originalidad, de un artista que crea *ex nihilo*, un ideal que, siendo inalcanzable, se convierte en una fuente de frustraciones y desengaños.

Esta misma idea de la inevitable “segunda mano” acosa igualmente la obra de Borges, pero plasmándose en ella de una manera muy diferente. Decir de Borges que es un escritor intertextual sería un lugar común: “Pierre Menard, autor del Quijote”, es una realización más brillante de la concepción de la literatura como un acto de repetición, de comentario sobre la tradición. Pero Borges no sólo es intertextual: la literatura parasitaria (Pauls, 2004: 104), hecha de préstamos, es nada menos que su programa artístico. Escribir es reciclar viejos motivos, calcar, duplicar. Está convencido de que el acto creativo consiste en referirse a los textos ajenos, en dialogar con el canon.

De ahí, la importancia del tema del libro en la cuentística de Borges: la biblioteca, el libro e, incluso, el mismo proceso de la lectura o escritura suelen constituir el núcleo de los cuentos borgianos. Borges profesa un singular culto al libro. En varios ensayos, se distancia del concepto que de éste poseían los antiguos: “un sucedáneo de la palabra oral” (2005a: 713), su copia imperfecta, una palabra muerta incapaz de defenderse, a la que se recurre tan sólo cuando es imposible aplicar el lenguaje vivo. Platón desterrando los poetas de su república, Seneca extrañándose ante la posibilidad de poseer una biblioteca de cien volúmenes: ¿quién podría tener tiempo de leerlos? A Borges le resulta mucho más cercano el concepto llegado del Próximo Oriente y, posteriormente, adaptado, con algunas modificaciones, por el cristianismo: el de un libro sagrado, dictado por Dios mismo; de ahí, por otra parte, la presencia de la cábala en los cuentos borgianos (Borges, 2004: 74; 2005a: 713-714).

Curiosamente, Borges, en sus cuentos, también arriesga una singular inversión en el concepto de “libro”. Este objeto de culto se convierte en el objeto que presagia, inevitablemente, el fracaso. En “El libro de arena”, al entrar el narrador en posesión de un insólito volumen de un infinito número de páginas, sin principio ni fin, su suerte ya está sellada: se vuelve prisionero de este objeto mágico que lo obsesiona, despertándole un fuerte sentimiento de temor y recelo. Se salva tan sólo al deshacerse del libro monstruoso, perdiéndolo en los anaqueles de la Biblioteca Nacional. No es menos fatídico el ejemplar de *Las mil y una noches* que, en “El sur”, vaticina una y otra vez la muerte del protagonista, apareciendo en todos los momentos de inflexión en el desarrollo del cuento. Igualmente peligroso resulta ser un conjunto de libros, la biblioteca. La horrenda idea ingeniada en “La biblioteca total” y, posteriormente, trabajada en “La biblioteca de Babel”, de un archivo de textos que abarque todas las combinaciones posibles de un limitado número de caracteres resulta tener unas consecuencias devastadoras. Esta siniestra invención de la mente humana equivale, en realidad, al universo, registrándolo todo en sus infinitos anaqueles. Encerrado en esta variante de aleph – un todo en un lugar y un ahora – el hombre se vuelve loco ante la perfecta integridad de la Biblioteca: “la esperanza humana [...] está por extinguirse y [...] la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta” (Borges, 2005b: 470). El mismo proceso de lectura o de escritura colinda, necesariamente, con la desgracia o la

muerte. En “Evangelio según San Marcos”, la desinteresada propuesta de leer un libro – incluso un libro sagrado – pierde al que la formula: en un acto de repetición de la Pasión de Jesucristo, el protagonista-lector es crucificado por su atento pero horripilante público. En “La muerte y la brújula”, el comisario Lönnrot, “bruscamente bibliófilo” (2005c: 500) cae en la trampa tendida por su enemigo acérrimo precisamente por su sed de interpretación erudita: indiferente a la investigación policial, decide dedicarse a descifrar las supuestas indicaciones secretas dejadas por el asesino. Igualmente maléfico resulta ser el proceso inverso, el de la escritura. Al dramaturgo Jaromir Hladík, protagonista de “El milagro secreto”, Dios le salva temporalmente de la muerte ante un pelotón de fusilamiento, concediéndole un año de vida para que pueda terminar su gran obra. El ir cumpliendo su culta tarea lo aproxima, irremediablemente, al final; en el caso de Jaromir Hladík, escribir es un ser-hacia-la-muerte por excelencia. Así pues, en el lenguaje borgiano, leer/escribir mata.

De la misma manera, Borges parece jugar con el tópico de su propia erudición. En sus textos, ésta sufre una muy peculiar transformación: en un – tan borgiano, por otra parte – guiño al lector, queda invertida, parodiada, llevada al límite donde linda con la locura. Ya Pauls ha advertido, poniéndoles a sus comentarios el significativo título de “Loca erudición” que los textos borgianos están poblados por los fanáticos del error e insensatez: “los sabios idiotas de Borges no son idiotas que juegan a pensar; son pensadores idiotizados por el pensamiento mismo, por el ejercicio encarnizado, intransigente y brutal del pensamiento” (2004: 149). Pierre Menard, John Wilkins, Eric Lönnrot, todo un desfile de genios que, con una congruencia asombrosa, se aproximan al borde de lo ridículo. Con la misma lucidez, Pauls advierte que el gusto borgiano por las enciclopedias, en vez de representar una cultura de élite, cifra, en realidad, una cultura de masas, de divulgación, siendo la enciclopedia una mezcla de resúmenes juntados sin ninguna lógica, en un disparatado orden alfabético (2004: 90-93). Un artículo enciclopédico encierra un saber condensado, carente de matizaciones y, en el fondo, dirigido a los que todavía aspiran a entrar en el muy restringido círculo de personas cultas, a detentar el ansiado saber.

En Borges, el libro es, pues, un objeto ambivalente: por un lado, algo digno de culto, pero, por otro, el anuncio de un fracaso, o, como en el caso de la enciclopedia, una parodia de sí mismo.

¿Cuál sería, pues, el posible espacio del diálogo entre Borges y Arlt? Evidentemente, no pueden coincidir en la “retórica económica”, puesto que Borges, arraigado en el consagrado linaje cultural, ni siquiera se plantea la necesidad de una reformulación del metalenguaje crítico-literario. Borges pertenece al campo y, además, ocupa en él una posición relevante. A mi modo de ver, es, curiosamente, en este espacio de la literatura vista como una repetición, un plagio donde se encuentran para dialogar Borges y Arlt. Aunque tampoco hay que dejarse engañar por el parecido superficial de sus posiciones, puesto que ambos representan dos conceptos opuestos del arte, de la literatura en particular. El de Arlt es romántico y vanguardista y proclama la necesidad de ser original, de buscar siempre una novedad (que, por otra parte, se devalúa rápidamente). Borges, en cambio, ni pretende una originalidad absoluta, concibiendo la literatura como comentario de la tradición literaria, un acto de repetición, de remitirse a las obras ya existentes. En esta pareja fundadora de la literatura moderna argentina se plasma, pues, la paradoja inmanente a la literatura que nace entre dos extremos: por un lado, la sed de la novedad, acompañada de la frustrante convicción de que todo ha sido ya escrito; por otro, el entender la creación como un diálogo con el pasado, y el acto de escribir, como una absorción o un rechazo de lo heredado de la tradición. El siempre fallido deseo de ser totalmente original por una parte, y la aspiración a fijar un lugar propio en la historia literaria por otra, una verdadera ansiedad (y ansia) de influencia.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, Roberto (1958): “La inutilidad de los libros”, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, pp. 41-42.
- ARLT, Roberto (2003): *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Losada.
- BORGES, Jorge Luis (2004): “El libro”, en *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*, ed. Fernando Burgos, Madrid, Castalia, pp. 73-79.
- _____ (2005a): “Del culto de los libros”, *Obras Completas*, Barcelona, RBA, pp. 713-716.
- _____ (2005b): “La biblioteca de Babel”, *Obras Completas*, Barcelona, RBA, pp. 465-471.

- _____ (2005c): “La muerte y la brújula”, *Obras Completas*, Barcelona, RBA, pp. 499-507.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CORTÁZAR, Julio (1994): “Roberto Arlt. Apuntes de relectura”, *Obras Completas*, vol. 3, Madrid, Alfaguara, pp. 248-260.
- PAULS, Alan (2004): *El factor Borges*, Barcelona, Anagrama.
- PIGLIA, Ricardo (1973): “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *Los libros*, 29, pp. 22-27.
- PIGLIA, Ricardo (1979): “Ideología y ficción en Borges”, *Punto de vista*, n° 5, pp. 3-6.

LAS RELACIONES INTERTEXTUALES INTRA- Y EXTRA-IBÉRICAS EN LA CUENTÍSTICA DE EMILIA PARDO BAZÁN

Maja Koszarska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Palabras claves: Intertextualidad, Cuentística, Eclecticismo, Ironía, Reelaboración.

La figura de la autora gallega, Emilia Pardo Bazán, destaca entre las españolas que decidieron escribir y publicar sus obras a finales del siglo XIX. Sin duda es una de las autoras españolas más visibles y comentadas de la época. No obstante, la posición de doña Emilia en el mundo literario español de su época es ambivalente puesto que su creación refleja la manera masculina de creación literaria. Resulta que al final del siglo XIX el escribir y publicar se define en términos estrictamente sexuales: o se escribe de manera viril o en un lenguaje femenino. Sin embargo, a las mujeres que eligieron la estilística masculina de escribir se las solía llamar *litteratas* (forma bastante peyorativa). Total, como Emilia Pardo Bazán escribe sus novelas usando las técnicas propias para el realismo y el naturalismo, siendo igualmente una defensora de esta estilística masculina por excelencia, se la suele considerar *escritor* y no *litterata*. Además, para Pardo Bazán el escribir no tiene sexo. En consecuencia, la autora presenta en sus obras su aparente conformismo, aceptando la construcción de la sociedad dominada por los hombres para borrar la separación normativa entre los escritores-hombres y mujeres, pero en su vida cotidiana Emilia Pardo Bazán es uno de los mejores ejemplos de una mujer liberada de esas convenciones, lo que da a su obra una nueva dimensión (véase Bieder, 1998: 77).

El terreno literario cultivado por doña Emilia se caracteriza por una amplitud de formas, géneros, textos. La autora experimenta con la mayoría de los géneros literarios de su época: novelas, cuentos, ensayos, obras teatrales, críticas literarias, etc. Incontestablemente, su “circunstancia” socio-cultural, su condición de una mujer-escritor de la segunda mitad del siglo XIX y la riqueza de sus creaciones forman una mezcla muy atractiva del punto de vista de las ciencias de literatura.

Obviamente es imposible analizar la totalidad de la obra pardobazanianiana en un artículo tan breve, en consecuencia, en el presente estudio vamos a estudiar las

relaciones intertextuales detectadas en la cuentística de la autora en cuestión. No obstante, como existen más de 600 miniaturas literarias de doña Emilia, vamos a detenernos únicamente en algunas creaciones escogidas centrándonos en la riqueza estilística, la variedad temática y el juego con el lector entablado en las mismas.

Aunque la abundancia de la cuentística pardobazanianiana puede resultar en cierto grado intimidante, lo que suscita el interés desde la primera lectura de los relatos es el juego con el lector que constituye una de las bases creativas de Pardo Bazán. Asimismo, cabe destacar que la mayoría de los relatos cortos de doña Emilia apareció en forma de publicaciones en varias revistas de la época. Por consiguiente, podemos arriesgar una constatación que los cuentos llegaron a un público más amplio que el de las novelas. Es una observación implicada por la forma de su divulgación. Si tomamos en consideración que aunque el lector del siglo XIX difiera bastante del lector contemporáneo, sobre todo en cuanto a la formación, el elemento más importante, independientemente de la época, es atraer su atención, referirse a su conocimiento previo, mantener un juego con sus experiencias y expectativas literarias. De este modo el autor puede introducir un tipo de juego en lo conocido – lo reconocido. Es un procedimiento de la recuperación de los elementos culturales estereotipados en la conciencia popular, su descomposición y combinación posterior que podemos denominar también como un cierto reciclaje cultural. Esta combinación a menudo a la inversa de los elementos conocidos sorprende al lector con su frescura. En consecuencia, gracias al uso de los elementos perfectamente reconocibles en una combinación novedosa una obra puede convertirse en un éxito (Eco, 1996: 13-27). Por lo tanto, el juego con el lector presente en la cuentística de Pardo Bazán puede estar condicionado parcialmente por la forma de publicación de los relatos.

Total, no cabe duda que una de las manifestaciones del juego mencionado que podemos detectar en las miniaturas literarias de doña Emilia está relacionada con el fenómeno de la intertextualidad divulgado por el postmodernismo. Este término, últimamente muy frecuente en los estudios literarios, fue introducido a la teoría literaria por Julia Kristeva para definir la red de las relaciones entre los textos. Según la teoría de la intertextualidad, un texto literario absorbe otros textos literarios anteriores entrando en la “tela” de diferentes préstamos y citas (véase Burzyńska & Markowski, 2007: 334). Por consiguiente, en un texto literario podemos encontrar huellas de los textos

anteriores. No obstante, la noción de la intertextualidad fue ampliada varias veces, entre otros por Barthes, quien añade al concepto de Kristeva una dimensión cultural. Así, Barthes constata que “las connotaciones culturales y las estructuras del conocimiento se incorporan a la estructura intertextual” (véase Hatim & Mason, 1995: 163). En consecuencia, entre el texto y sus intertextos se está entablando un diálogo en el ámbito literario, cultural y social. De este modo, el concepto del intertexto no se limita al texto literario, sino se extiende a todas las manifestaciones de la cultura en su sentido más amplio: puede ser igualmente una referencia explícita a un texto, una connotación literaria, aparición de una escultura, introducción del elemento la sabiduría popular o de una realidad cultural característica para una región determinada. Así, en la cuentística de Pardo Bazán la red de dependencias literarias toca diferentes niveles (explícitos e implícitos) y varios aspectos de la tradición literaria intra- y extra-ibéricas es decir tomadas tanto de la literatura y cultura gallegas o españolas, como de la llamada cultura occidental o global.

La intertextualidad más destacable para un lector actual extranjero son las alusiones a la llamada cultura general denominadas como extra-ibéricas. Las podemos detectar fácilmente ya en los títulos de varios cuentos. Así, para dar algunos ejemplos podemos citar: *La última ilusión de Don Juan* que no es nada menos que una alusión a una de las figuras más conocidas de la literatura española. Otro buen ejemplo es *Fausto y Dafrosa*, una alusión a la leyenda de la Santa Dafrosa y a las vidas de los santos. El mismo procedimiento observamos en los títulos como *El martirio de sor Bibiana* o *El niño de San Antonio*. El relato *El Santo Grial* nos hace pensar en la leyenda medieval creada por Chrétien de Troyes en su novela *Perceval* mientras que otra miniatura, *El milagro de la diosa Durga* nos hace entrar en la red de inspiraciones exóticas puesto que alude al hinduismo y a la diosa hermana de Vishnú. Otro título *La cena de Cristo* nos sugiere por su parte una inspiración bíblica. Todos los ejemplos citados constituyen en sí una prueba de la existencia de los lazos intertextuales en los cuentos de Pardo Bazán. Lógicamente, si el título es intertextual podemos suponer que la obra misma también lo es. No obstante, la gama de lazos intertextuales en la cuentística de Pardo Bazán es mucho más variada desde el uso de los motivos literarios hasta la creación de las nuevas versiones de leyendas o cuentos populares.

Un buen ejemplo de una relación intertextual intra-ibérica (que pertenece a la cultura global al mismo tiempo) es el cuento titulado *La última ilusión de Don Juan*. La autora en esta miniatura se sirve del famoso mito donjuaniano. No obstante, no se trata de contar otra vez todas las aventuras del famoso burlador de Sevilla, sino de presentar otro aspecto del mito tan arraigado en la conciencia española y mundial. En consecuencia, el narrador del relato asegura al lector que le va a contar un fragmento desconocido y olvidado, pero esta vez verdadero, de la vida del famoso Don Juan:

Las gentes superficiales, que nunca se han tomado el trabajo de observar al microscopio la complicada mecánica del corazón, suponen buenamente que a Don Juan, el precoz libertino, el burlador sempiterno, le bastan para su satisfacción los sentidos y, a lo sumo, la fantasía, y que no necesita ni gasta el inútil lujo del sentimiento (...)

A fin de poner la verdad en su punto, os contaré la historia de cómo alimentó y sostuvo Don Juan su última ilusión..., y cómo vino a perderla (Pardo Bazán, *Cuentos de Amor*)¹.

Además, si analizamos el uso del vocabulario, sobre todo la oposición mencionada de dos visiones: de “las gentes superficiales” y “la verdadera historia de Don Juan” añadiendo a nuestro estudio la intervención subjetiva del narrador, podemos percibir el uso de la ironía verbal característica para la narrativa siglo XIX y los relatos decimonónicos en especial (véase Mitosek, 2004: 442-443). La parte introductoria del cuento nos ilustra una tendencia muy de moda en la literatura maravillosa actual, pero que podemos observar igualmente en algunas miniaturas narrativas de Pardo Bazán. En consecuencia, podemos notar el afán del narrador de presentarle al lector la versión “verdadera” de una leyenda. Este procedimiento fue denominado por los teóricos de la literatura maravillosa como “retelling” (una traducción posible al castellano es el recontar). Es una técnica que se caracteriza por narrar las historias conocidas (mitos, leyendas, cuentos de hadas o obras del canon literario) presentando otra visión de los hechos, como se supone “verdadera” y aplicando la estrategia de eliminación de los elementos propios a las leyendas o cuentos de hadas guardando solamente algunas intervenciones de la magia, si aparecen (véase Sapkowski, 2001: 39). Aunque el término del recontar es una invención contemporánea, una vez aplicado a la cuentística de Emilia Pardo Bazán nos abre una nueva perspectiva de interpretación.

¹ Todos los fragmentos de los cuentos de Emilia Pardo Bazán citados en el presente análisis provienen del sitio de la autora en el servicio on-line de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes www.cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan/. En consecuencia, vamos a marcar entre paréntesis únicamente el título del cuento en cuestión al final de cada fragmento citado.

Consecuentemente, por lo menos en algunos relatos pardobazanianos observamos el querer recontar las historias conocidas, a menudo con un cambio de perspectiva narrativa respecto al intertexto usado para su creación.

Al grupo de los cuentos contruidos del modo señalado pertenecen las creaciones inspiradas en la cultura y la tradición gallegas. La autora presenta su amor hacia su Galicia y su Coruña natal en varios cuentos recopilados en volúmenes como por ejemplo *Cuentos de la tierra* y *Cuentos de Marineda*. La acción de los relatos pertenecientes al grupo mencionado está ambientada en la ciudad de Marineda, el reflejo literario de la ciudad natal de la autora: A Coruña. De hecho, Marineda fue llamada “una de las fantápolis más hermosamente eufónicas surgidas de la recreación literaria, y elemento de afirmación e identificación hasta el punto de que coruñés y marinedino son sinónimos y gentilicios de linaje común”². Aunque la misma Emilia Pardo Bazán subraya que Marineda es un espacio puramente literario creado para presentar las costumbres locales, todos están de acuerdo que tanto la ambientación como los hechos contados surgen de la experiencia de la autora y de las observaciones del pueblo de su Coruña natal.

Sin embargo, las miniaturas literarias que destacan por su valor intertextual intra-ibérico son *Historias y cuentos de Galicia*. Los relatos mencionados constituyen una amalgama del amor hacia las tierras, la cultura y la vida gallegas y de la erudición de la autora que decide introducir varios elementos intertextuales intra-ibéricos usando de vez en cuando la técnica del recontar de las leyendas gallegas. Un buen ejemplo constituye uno de los relatos que forma parte del grupo de *Historias y cuentos de Galicia* titulado *Un destripador de antaño*. En una breve introducción leemos:

La leyenda del «destripador», asesino medio sabio y medio brujo, es muy antigua en mi tierra. La oí en tiernos años, susurrada (...) quizá al borde de mi cuna, por la vieja criada, quizá en la cocina aldeana, en la tertulia de los gañanes, que la comentaban con estremecimientos de temor o risotadas oscuras. Volvió a aparecérseme, como fantasmagórica creación de Hoffmann (...). Más tarde, el clamoreo de los periódicos, el pánico vil de la ignorante multitud, hacen surgir de nuevo en mi fantasía el cuento, trágico y ridículo como Quasimodo, jorobado con todas las jorobas que afean al ciego Terror y a la Superstición infame. Voy a contarlo. Entrad conmigo valerosamente en la zona de sombra del alma.

² “Marineda cumple 120 años” (autor colectivo de LA VOZ DE GALICIA). Fuente en-línea: www.lavozdeg Galicia.es/hemeroteca/2003/12/07/2228518.shtml, ©Copyright LA VOZ DE GALICIA S.A. Polígono de Sabón, Arteixo, A CORUÑA (España) RM de A Coruña: tomo 2413, folio 84, hoja C-12502. CIF: B-15.482.177.

En el fragmento citado podemos observar que esta vez el uso de la técnica del recontar se opera sin el elemento explícito de enseñarle al lector una versión, supuestamente verdadera, de la leyenda del destripador. Sin embargo, en la introducción aparecen otras reelaboraciones de la misma historia como el cuento del autor alemán Ernest Hoffman y los relatos exagerados publicados en los periódicos. Son los índices que nos hacen suponer que el narrador quiere aclarar todas las extrañezas inventadas por otros autores que decidieron reelaborar la leyenda del destripador. Por tanto, el afán de recontar la leyenda correctamente está presente en la introducción de manera implícita. En el caso de *Un destripador de antaño* la relación intertextual intra-ibérica se manifiesta claramente en estas pocas frases introductorias.

Al leer el texto entero del cuento analizado, podemos destacar otras alusiones a las obras literarias del ámbito español y europeo. Así, en la descripción de Minia, la protagonista que constituye el eje constructivo del cuento, encontramos una alusión directa y explícita a la enamorada de Hamlet: “el pelito lo llevaba envedijado (enredado) y revuelto y a veces mezclado – sin asomo de ofeliana coquetería – con brizas de paja”. En otra parte del mismo relato el narrador hace referencia al protagonista de la novela de Lesage, personaje aventurero, de vida azarosa: “era un cuerpo santo traído de Roma por cierto industrioso gallego, especie de Gil Blas”.

No obstante, el cuento *Un destripador de antaño* nos sorprende también gracias las modificaciones introducidas sobre todo en cuanto al desenlace. En consecuencia, no se trata únicamente del uso de la técnica del recontar, sino de una reelaboración del motivo del destripador con introducción de una dimensión irónico-moralizadora. Por lo tanto, en el relato revelamos dos perspectivas: la legendaria del pueblo basada en la creencia en la existencia de un destripador que produce untos de las jóvenes vírgenes rubias y la racional presentada gracias a los diálogos realistas mantenidos entre el boticario, de Don Custodio, el supuesto destripador, y el canónigo Llorente. El cruce de las dos perspectivas nos lleva a un desenlace irónico:

Pero la intervención del boticario en este drama jurídico bastó para que el vulgo le creyese más destripador que antes (...) lo cual haría frotarse las manos al canónigo Llorente, que veía confirmadas sus doctrinas acerca de la estupidez universal e irremediable.

Aunque el boticario comprobó que no era el destripador, su intervención ante el tribunal paradójicamente hizo divulgar esta convicción entre el pueblo. Asimismo, la última frase del relato se convierte en un resumen irónico de los acontecimientos presentados.

Por consiguiente, podemos observar que no solamente las relaciones intertextuales extra-ibéricas constituyen un elemento constructivo de las miniaturas pardobazanianas. Al contrario, la autora intenta crear un enlace entre la cultura y la tradición gallegas y los elementos considerados como españoles o pertenecientes a la cultura occidental o global. Como constata Marisa Sotelo Vázquez: “El folklore aparece a los ojos de doña Emilia, (...) como el mejor testimonio de la tradición, verdadero germen de la historia, el arte y la literatura de los pueblos, y configurador de su auténtico carácter, por tanto premonitoriamente como un adelanto del concepto de *tradición eterna/intrahistoria* que formulara Unamuno” (2007: 297). Además lo subraya la autora misma en el prefacio a sus “Cuentos de amor”. En consecuencia, los elementos de las leyendas y de los cuentos populares gallegos entran en las reelaboraciones pardobazanianas al lado de las historias de carácter realista o naturalista. Vicente Risco propone una clasificación de los dichos cuentos de tradición popular gallega en: “contos de bruxas, do demo, do trasno e seres semellantes, de mortos, de ánimas, de lobos, de caza, de bestas, de raposo, de xastres, doutros oficios, de cregos, de caminantes, de reis e príncipes, de seres encantados, contos porcos e mais, contos ponográficos” (véase Sotelo Vázquez, 2007: 300) lo que resulta pertinente para las creaciones de Emilia Pardo Bazán. Además, como añade Sotelo Vázquez, la cuentística pardobazaniana contiene “una serie de temas o motivos relacionados con la organización social semi-feudal del agro gallego, el caciquismo, la miseria y dureza de la vida campesina, de la que se deriva otra problemática recurrente en muchos de los relatos pardobazanianos: la emigración y el consiguiente desarraigo de sus gentes” (2007: 300).

Sin embargo, doña Emilia en sus cuentos no se limita a las inspiraciones atadas al canon de la literatura española, a los relatos de su tierra y a los mitos y motivos universales. La autora utiliza varias fuentes de inspiración lo que comprueba su eclecticismo en cuanto a los temas y los estilos escogidos. En uno de sus cuentos más conocidos, *La resucitada*, decide reelaborar los motivos fantásticos reescribiendo uno de los relatos fantásticos por excelencia: *Ligeia* de Edgar Allen Poe (véase Clúa Ginés,

2000: 125-135). Sin embargo, la versión pardobazanianana del relato en cuestión es una reelaboración intertextual que sirve para presentar otro punto de vista al respecto de los motivos góticos en la literatura muy de moda al final del siglo XIX.

Aunque el tema de lo fantástico parezca alejado de los intereses de Emilia Pardo Bazán como defensora de las técnicas realistas y naturalistas, hoy en día no es ningún misterio que la tradición romántica y post-romántica alimenta una buena parte de la literatura del final del siglo XIX. Así, la poética de lo extraño tan popular en la época seguramente deja sus huellas en la obra de doña Emilia por lo menos en algunos textos. Sin embargo, obviamente Emilia Pardo Bazán no sigue el modelo fantástico de Todorov quien constata que: “Le fantastique, c’est l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel” (1970: 29). En consecuencia, el fantástico todoroviano se basa en la duda provocada por la trasgresión de las leyes del mundo que el lector reconoce como suyo. Así, aunque en algunos de sus cuentos encontramos indudablemente inspiración tomada de la obra de Poe, las miniaturas pardobazanianas no son estrictamente fantásticas ni tampoco puramente realistas. Es un juego con las dos tendencias lo que desplaza los relatos hacia el espacio fronterizo entre las dos estilísticas.

En consecuencia, en el relato *La resucitada* se presenta una historia de la mujer enterrada prematuramente. La protagonista se despierta en la cripta familiar y decide regresar a su mansión. Ahí se da cuenta que toda la familia la cree muerta, además los seres queridos parecen incluso horrorizados por el regreso de la difunta. Dorotea, rechazada por sus hijos y su marido, regresa finalmente a la cripta. En la historia presentada encontramos varios elementos del cuento de E. Allen Poe *Ligeia* (véase Clúa Ginés, 2000: 125-135). En el cuento mencionado Poe narra también una historia de la muerta que se levanta de la tumba para regresar al lado de su marido, no obstante Ligeia se apodera del otro cuerpo, es una mujer misteriosa y silenciosa, un espíritu que entra en otro cuerpo. No Además, Pardo Bazán modifica también algunos detalles de la construcción del cuento de Edgar Allan Poe, se trata más precisamente de la perspectiva narrativa. A Ligeia la percibimos desde fuera, mientras que la resucitada del relato pardobazanianano, Dorotea, es un personaje principal que constituye el eje del cuento. Así, la focalización narrativa en *La resucitada* está dirigida hacia la protagonista. Además, se nos da por entendido que el motivo del regreso de la protagonista es

racional y no sobrehumano. No obstante, Emilia Pardo Bazán da un paso más, no solamente le da la voz y la conciencia a la resucitada, sino también la confronta con los familiares. Es un acontecimiento crucial del cuento que lleva a la exclusión de la protagonista y su regreso voluntario a la cripta:

Don Enrique se dejó abrazar pasivamente, pero en sus ojos, negros y dilatados por el horror (...) leyó Dorotea una frase que zumbaba dentro de su cerebro, ya invadido por rachas de demencia.

«De donde tú has vuelto no se vuelve... »

Y tomó bien sus precauciones.

(...)

Dorotea bajó lentamente a la cripta, alumbrándose con un cirio prendido en la lámpara; abrió la mohosa puerta, cerró por dentro, y se tendió, apagando antes el cirio con el pie...

Consecuentemente *La resucitada* no es solamente un cuento intertextual, sino un texto que nos permite una lectura irónica. Emilia Pardo Bazán juega con la convención del cuento fantástico presentando un relato inspirado en la convención mencionada, pero que contrasta con la narración bastante realista.

Finalmente, para acabar este análisis abreviado de las relaciones intertextuales intra- y extra-ibéricas en la rica cuentística pardobazanianiana, cabe añadir que entre relatos de la autora se encuentran igualmente las reelaboraciones de los motivos tomados de los cuentos de hadas, es decir de los elementos de la literatura maravillosa. Como es sabido lo maravilloso y lo fantástico surgen de la misma raíz. No obstante, frente a la posibilidad de la confusión, los teóricos lograron establecer un límite más o menos claro entre el fantástico lo maravilloso, lo que no significa que la clasificación de las obras se hizo desde entonces más fácil. Tzvetan Todorov (1970: 49) admite que en la literatura maravillosa, contrariamente a los textos fantásticos, los elementos sobrenaturales no constituyen una ruptura de la lógica del mundo presentado y en consecuencia no provocan ninguna reacción particular, dudas o incertidumbres. Así, el no se produce ningún conflicto entre lo considerado como natural y lo sobrenatural ya que el mundo presentado no tiene nada que ver con la llamada realidad empírica. Como precisa Irène Bessièrè (1974: 32) lo maravilloso se desconecta de la realidad empírica concebida como el modelo de la literatura realista. El mejor ejemplo de la literatura maravillosa son, por lo tanto, los cuentos de hadas.

Así, Emilia Pardo Bazán en sus relatos experimenta igualmente con los motivos maravillosos tomados de los cuentos de hadas modificándolos para obtener un resultado satisfactorio. En consecuencia, la autora obtiene como resultado una miniatura literaria intertextual con una cierta dosis de ironía. Lo podemos observar en los cuentos como *El error de las hadas* o *El balcón de la princesa*, un relato que vamos a analizar con más detalles esta vez siguiendo de cerca las etapas del juego con el lector introducido a lo largo del desarrollo de este relato de Emilia Pardo Bazán.

El título mismo nos sugiere que una de las fuentes de inspiración para su creación son los cuentos de hadas. Además, aunque no encontramos la fórmula tradicional de apertura: *érase una vez...*, desde el principio el narrador nos sitúa en un contexto muy concreto:

Ésta era una de las princesas más liliales y exquisitas que la imaginación puede concebir (...) una carne virgen y nacarada, como formada de hojas de rosa té y reflejos de perla oriental; una cascada de cabello fluido, solar, (...) unas formas gráciles y castas, largas y elegantes, nobles como la sangre azul que le corría por las venas (...) unos ojos inocentes, santos, inmensos, en que copiaba su azul el infinito: (...) y aun sumando tantas perfecciones, os quedaréis muy lejos del conjunto que se admiraba en la princesa Querubina.

No obstante, el segundo párrafo constituye una negación irónica de la descripción introductoria de la princesa ideal de un cuento de hadas. De este modo, podemos notar el principio del juego con el lector marcado por la introducción de los comentarios del narrador:

¿Se admiraba he dicho? Temo que sea inexacta la frase, porque, sujetándonos a la estricta verdad, la princesa Querubina no podía ser admirada, en atención a que casi nadie la había visto.

También la construcción de la figura del padre-rey basada en una antítesis perfecta de su hija (una alusión al cuento *La bella y la bestia*) constituye uno de los motivos más populares en los cuentos de hadas como igualmente el motivo del encierro de la princesa en la torre. Además, en la parte siguiente el narrador añade su comentario irónico en el que encierra toda la información necesaria sobre la tradición mencionada:

Es costumbre de los reyes que figuran en los cuentos esto de encerrar a las princesas en torres, y los viejos romances narran casos lastimosos, como el de Delgadina, muerta de sed; pero este rey de mi historia, en vez de emparedar a su hija con objeto de maltratarla, se proponía lo que se propone el devoto al cerrar con llave el sagrario: dar digno asilo al Dios que adora y resguardarlo de la multitud profana.

En el cuento fragmento citado encontramos una alusión explícita al romance de Delgadina y varias alusiones intertextuales implícitas como el motivo del traslado de Querubina que se parece al traslado del joven Segismundo a la torre en *La vida es sueño* o a la leyenda del joven Buda quien pasó los primeros años de su vida encerrado en un palacio sin conocer la muerte ni la vejez. En consecuencia, la princesa vive separada del mundo, inconsciente de todo el mal.

Paradójicamente, lo que atrae a la princesa es la vida del barrio pobre puesto que la puede observar de lo alto de su balcón. Esta realidad desconocida le parece la esencia de la vida y de la libertad. Las únicas palabras que pronuncia la protagonista en el relato se refieren a la gente que está observando: “Son libres. ¡Qué existencia más dichosa!” También en este pasaje podemos encontrar un paralelismo con el famoso monólogo sobre la libertad pronunciado por Segismundo en el primer acto de *La vida es sueño*.

El siguiente elemento que podemos calificar como intertextual aparece en la parte final del relato. Querubina decide huir de la torre y por consiguiente del control paternal para poder pasear libremente por el barrio humilde. Al emprender la evasión, la princesa se dirige hacia el lugar que le pareció más interesante de la perspectiva de su balcón: la forja de un herrero llamado “especie de cíclope”. Es un hombre primitivo, robusto, bárbaro quien al notar la presencia de una joven tan bella princesa aprovecha de ella convirtiéndola en su “esposa”. La imagen de Querubina unida para siempre con el herrero nos hace pensar en el matrimonio mitológico de Afrodita y Hefesto presentada en un espejo cóncavo. Cabe subrayar que la actitud irónica del narrador manifestada al principio del cuento aparece igualmente al final. Así, el desenlace de la miniatura pardobazaliana está lejos del fin previsible de un cuento de hadas tradicional:

Y el rey, loco de rabia, buscó a la princesa inútilmente. Porque la creyó raptada de algún príncipe gallardo (...) sin sospechar que, a dos pasos de palacio, andrajosa, ahumada, maltratada, sujeta por el miedo y la vergüenza de su degradación, Querubina ponía a la lumbre la escudilla del bárbaro marido... Tal fue la libertad de la princesa.

En resumidas cuentas, esta breve aproximación a los motivos intertextuales en los cuentos escogidos del vasto repertorio de Emilia Pardo Bazán pone de evidencia la gran importancia de las relaciones intra- y extra-ibéricas en la construcción de las miniaturas, como igualmente nos demuestra la diversidad y el eclecticismo de la cuentística de la autora en cuestión tanto del punto de vista temático, como teniendo en cuenta los estilos y las convenciones utilizados. En consecuencia, en los relatos de

Pardo Bazán podemos encontrar tanto numerosas alusiones al canon de la literatura del canon mundial, como a las obras españolas y gallegas por excelencia. Igualmente, la autora le propone al lector la reelaboración de varias estilísticas. Lo obtiene gracias a la variedad de discursos utilizados como por ejemplo: el discurso social, económico, religioso, fantástico. Total, en los relatos de Pardo Bazán encontramos las fuentes de inspiración muy heterogéneas y un cierto afán experimental. Así, doña Emilia no se limita a reproducir unas convenciones establecidas, siempre va un tanto más allá, trabajando los motivos estereotipados por la cultura, recontando los relatos populares y desplazando sus miniaturas hacia un espacio fronterizo entre las estilísticas reconocidas. Por lo tanto, varios cuentos pardobazanianos no solamente tienen rasgos intertextuales, sino están rozando una parodia de otros géneros narrativos. En consecuencia, las obras analizadas dan múltiples posibilidades de lectura. Es una lectura que se puede operar en varios niveles que dependen del lector y de su formación ya que todos estos procedimientos intertextuales y estilísticos constituyen un juego con el lector y sus costumbres literarias.

No obstante, a pesar de una diversidad temático-estilística es posible localizar un elemento común presente en casi todos los relatos de la cuentística pardobazanianiana: la creación de toda un abanico de los personajes-femeninos (muy a menudo son protagonistas de los relatos) de diferentes ambientes, condiciones, formaciones. Lo que también destaca en todos los cuentos, es la manipulación magistral de recursos narrativos y retóricos en un espacio reducido, los juegos verbales, de estilo y sobre todo el uso constante de varios tipos de ironía.

BIBLIOGRAFÍA

- BESSIERE, Irène (1974): *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, París, Larousse Université.
- BIEDER, Maryellen (1998): "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en *Breve historia de la literatura española (en lengua castellana) t. V*. Iris M. Zavala (Coord.), Barcelona, Anthropos, pp, 75-110.

- BURZYŃSKA, Anna & M. P. Markowski (2007): *Teorie literatury XX wieku*, Cracovia, Znak.
- CLÚA GINÉS, Isabel (2000): “Los secretos de las damas muertas, dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán”, en *C.I.F.*, XXVI, pp. 125-135.
- ECO, Humberto (1996): *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, Warszawa, PIW.
- HATIM, Basil & Ian Mason (1995): *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona, Editorial Ariel S.A.
- MITOSEK, Zofia (2004): *Teorie badań literackich*, Varsovia, PWN.
- PARDO BAZÁN, Emilia (2009): “Colección de cuentos” (disponibles en la Biblioteca Virtual M. de Cervantes), [en línea] URL www.cervantesvirtual.com/bib_autor/pardo_bazan/ [fecha de consulta, 26 de febrero de 2009].
- SAPKOWSKI, Andrzej (2001): *Rękopis znaleziony w smoczej jaskini*, Varsovia, SuperNowa.
- SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2007): “Emilia Pardo Bazán y el folklore gallego”, en *Garoza*, 7, pp. 293-314.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Éditions du Seuil.

HUMANIZACIÓN DEL MITO DE ULISES A TRAVÉS DE LA PARODIA: DE ÁLVARO CUNQUEIRO A ROBERTO BOLAÑO

Rafael López López

Universitat de València

Palabras clave: Mito, Repetición, Seducción, Viaje, Regreso.

*El mito es la nada que es todo.
El mismo sol que abre los cielos
Es mito brillante y mudo –
El cuerpo de Dios,
Vivo y desnudo.
El que a puerto arribó
Fue, por no ser, existiendo.
Sin existir nos bastó.
Por no venir fue viniendo
Y nos creó.
Así la leyenda se escurre
De entrar en la realidad
Y a fecundarla discurre.
Abajo, la vida, mitad
De nada, muriendo*

Fernando Pessoa

Es el mito semilla de la realidad según nos dice Pessoa en su poema *Ulisses*, cumple la misión de fecundar la realidad, en el sentido de penetrar la misma realidad hasta crearla, aun siendo posterior a ella, como veremos, esto es posible ya que el tiempo causal es un concepto inválido en la dimensión mítica.

Partiendo de esta definición del mito podemos abordar la ruptura de los límites entre ficción y realidad en la narrativa de Cunqueiro y en la de Bolaño. Cunqueiro describe esa ruptura al igual que Pessoa, mostrando como el mito fecunda la realidad, creándola, y pasando a formar parte de ella.

Creo en el poder de la oración. Es un poder inmenso. Parece que está demostrado que San Roque y san Jorge nunca existieron, pero la gente les ha pedido ayuda y ellos se la han dado (Serrano, 1969: 41).

En Bolaño, son los propios protagonistas, Arturo y Ulises (nombres que nos remiten a realidades míticas) capaces de torcer la realidad.

Pero ¿cómo se trasluce esta visión del mito en sus obras?

A través de la humanización de los mitos, lo que suena recurrente pues ¿qué son los mitos sino humanizaciones de la naturaleza? ¿Qué es Poseidón sino el ancho mar, qué es Zeus sino el rayo? ¿Pero el mito en realidad no es más que la visión humana de la realidad? Pero hemos dicho que esta visión la modifica. Según Blumenberg esa esfera del mito (donde se inscribe la cultura) es la que forma un puente desde nuestros sentidos a la realidad, y esa esfera es inherente al hombre, consustancial, esto significa que el hombre posee una intuición mítica.

Para Aristóteles el origen de la filosofía y del mito es el mismo, la maravilla, el fenómeno incomprensible.

Frente a las posturas que sostienen la desaparición del mito a raíz del triunfo de la Ilustración, ya apuntó Aristóteles que el mito es un aspecto del logos, así que hemos de responder: el mito desaparecerá siempre y cuando el hombre desaparezca, porque el mito reside en él.

¿Por qué es susceptible de renovación el mito, por qué lo vemos reflejado en la literatura actual? ¿Qué relación hay entre la literatura y el mito?

La respuesta, según Roland Barthes, es que el mito es una forma de significar, por tanto es inagotable en su variación, así como “el lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo” (2000: 231). Literatura y mito conservan entonces una misma esencia. En este camino propone Blumenberg la ineficacia de la causalidad en el ámbito mítico: “La causalidad es decepcionante: como un principio de proporcionalidad entre causa y efecto excluye la significatividad” (2004: 83). Los mitos se transforman en significaciones al superar la dialéctica causal.

En las obras de Cunqueiro y Bolaño hallamos una correspondencia con el mecanismo del mito. Éste es la repetición. Adorno y Horkheimer sostienen: “Los mitos, como los ritos mágicos, significan la naturaleza que se repite” (1974: 71).

La repetición se filtra en la narración de ambas obras, por ejemplo en *Las Mocedades de Ulises* la hallamos desde el inicio: “Y a lo largo de los días, iguales siglo a siglo, se iba haciendo el niño en su vientre” (Cunqueiro 1960: 13). Esta repetición permite la técnica del *mis en abîme* puesto que legitima la reaparición de Ulises, no de otro Ulises, sino del propio Ulises mítico. Que los días sean iguales siglo a siglo, que este eterno retorno de lo idéntico, legitima la reaparición reiterada del Ulises mítico, así como su inmortalidad. Esta técnica se hace compleja a medida que la novela prosigue,

tenemos un santo del cual Ulises recibe su nombre: “Ulises nació en una pequeña isla, una isla como Ítaca, cuyo nombre nadie sabe con certeza. Pero era país de griegos navegantes. Su padre era carpintero de ribera, y llamado siempre que había que esculpir famoso el mascarón de proa de una nave” (Cunqueiro 1960: 31). Las reminiscencias cristianas se funden con el mito componiendo una sola realidad, puesto que el tiempo, como veremos, tiene una óptica diferente a la causal.

Esta técnica del *mis en abîme* se prolonga cuando se menciona a Hesíodo, al describir la posición de Euriclea al hilar: “Como dejó advertido Hesíodo” (Cunqueiro 1960: 52), o al describir el gesto de Ulises: “Pasarían muchos, muchos años, hablarían de él muchos, muchos poetas y cientos de veces estaría así Ulises en los versos, recogiendo el manto sobre los muslos, y descansando la rizada barba en el poderoso puño” (Cunqueiro 1960: 73). O al remitirnos directamente al Ulises de Homero:

-Llámame Ulises

-Nombre sonado en la Antigüedad (Cunqueiro 1960: 191).

En Bolaño este procedimiento nos llega desde su técnica narrativa, a través de la multiplicidad de narradores, pero también, de manera velada, en la propia narración: “En griego, dijo Claudia que dijo Ulises, (¿pero desde cuándo Ulises sabía griego?)” (Bolaño, 1998: 291). Pues desde el mito, sabe griego porque es griego, porque nos remite el mexicano Ulises Lima, nombre inventado por el propio personaje, al Ulises homérico.

Una técnica, la de la puesta en abismo, que como bien apunta Italo Calvino, ya está en el texto homérico, en el pasaje en que Ulises, en la corte de los feacios, escucha de un aedo ciego la narración de sus propias historias. Calvino llega a insinuar que lo que cantan las sirenas no es otra cosa que *La Odisea*.

Pero además, el rito se basa en la repetición del origen. De ahí que Ulises ansíe viajar como su homónimo, de ahí que los detectives salvajes traten de hallar el origen en su búsqueda de Cesárea Tinajero, la iniciadora del realismo visceral. Y esa búsqueda es una búsqueda de su identidad.

Así, aparecen en Cunqueiro dos símbolos del origen en los cuales hallamos la repetición que nos conduce de nuevo a lo primigenio. El del mar: “Políades tendió sus manos hacia adelante, como para recoger en su cuenco el último rayo de sol o el eterno y sonoro recomenzar del mar” (Cunqueiro 1960: 44). Y el del fuego que primero

aparece relacionado con el origen (dado que el padre de Ulises es carbonero) y después con la repetición, ya que a la luz de la hoguera pilotos de otros tiempos relataban sus historias: “esta célebre ceremonia, cuya antigüedad la santifica” (Cunqueiro 1960: 110).

La repetición en *Los detectives salvajes* está desde el mismo juego de dobles en los protagonistas, cuyas vidas concurren paralelas en lo esencial hasta en la propia construcción del texto que es una dialéctica entre presencia y ausencia de éstos.

La repetición es el mecanismo del mito dado que su tiempo es cíclico, es decir, no causal, sino casual como apunta Bolaño:

Si es causal, podemos luchar contra él, es difícil de derrotar pero hay una posibilidad, más o menos como dos boxeadores del mismo peso. Si es casual, por el contrario, estamos jodidos (Bolaño 1998: 397).

Si el eterno retorno nos muerde la oreja, si no hay una causalidad ¿Cuál es entonces el tiempo mítico?

Se llega al comienzo del tiempo y se alcanza el no-tiempo, el eterno presente que ha precedido la existencia temporal fundado por la primera existencia humana caída (Elíade, 1999: 87).

El mito tiene entonces un componente atemporal.

En Cunqueiro es el anacronismo quien consigue la atemporalidad, por Ítaca pasan navíos y aviones, ya que: “No hay tiempo ni lugar, solamente hay música” (Cunqueiro 1960: 134).

En Bolaño, en cambio, es la ruptura temporal propuesta por el narrador compilador, la que rompe el curso temporal. Además, en la propia narración los propios personajes hallan que “el tiempo se pliega y se estira a su arbitrio” (Bolaño 1998: 15), o que el tiempo depende de la subjetividad: “un tiempo que me pareció prolongado pero que no debió de dilatarse más de cinco minutos” (Bolaño 1998: 135) o bien se expande en el recuerdo: “De eso hacía poco y sin embargo me pareció que habían pasado varios años” (Bolaño 1998: 124). Sin embargo la sensación general es la de un pliegue temporal, del no-tiempo, “ese intervalo de silencio que se crea después de oír algo verdaderamente hermoso, un intervalo que puede durar uno o dos segundos o toda la vida”. (Bolaño 1998: 261). En este sentido el ejemplo más significativo es el que vemos en la narración de Auxilio Lacouture donde el tiempo se detiene en un instante único, proyectándose en la metáfora, y es la metáfora, nos dice Nietzsche, el medio para interpretar el pasado, en función de la memoria olvidada y reinterpretada. El instante

detenido “tiene los rasgos de una revelación que reorganiza el tiempo y da nuevos sentidos posibles a los sucesos” (Manzoni, 2003: 22). En este camino apunta Bachelard: “El tiempo es sólo perceptible por sus instantes; la duración no es sentida sino por medio de sus instantes” (1973: 38). Así que, ese pliegue temporal sucede en el instante del acontecimiento mítico.

Esta visión mítica del tiempo legitima las profecías que no podrán faltar en ninguna de las dos obras, ya sean veladas o expresas. Le dice Penélope a Ulises en *Las Mocedades*: “Mi madre murió. Solía decir que muchas veces una bella esposa, traída a una isla desde otra remota, es el más hermoso final de una novela” (Cunqueiro 1960: 229).

Si la predicción en Cunqueiro es de triunfo, en Bolaño será de fracaso. Para Lisandro Morales la sonrisa de Arturo Belano lo conducirá al fracaso: “La sonrisa inerme por excelencia, la que nos arrastra a todos al infierno” (Bolaño, 1998: 210). Cada predicción hallará su cumplimiento en la novela. Sobre todo en la última parte con la significativa predicción en el juego que concluye con la frase: “cuatro mexicanos velando un cadáver”. La predicción del fracaso es significativa en la comparación de los protagonistas a Rimbaud, de manera implícita, ya sea recitando uno de ellos un poema del autor francés o hablando de él el día anterior al desastre. “La profecía se vuelve potencialmente repetición incesante, se torna de catáfora en anáfora” (Manzini, 2003: 24). La temporalidad queda en función del mecanismo del mito, la repetición.

Pero claro, están las variaciones, que el mito como sistema de significación permite. Tomando la metáfora del hilo de Chantal Maillard, el mito como hilo, de ahí las variaciones, infinitas bajo el eje de una misma madeja. De ahí que Penélope sea capaz de reinventar *La Odisea* bajo su tela, de ahí que sea capaz de detener el tiempo.

En esas variaciones hallamos la parodia no en el sentido del teatro del absurdo que condena a sus personajes al automatismo, sino en el sentido de conducir al héroe mítico al mundo de la realidad cotidiana. Por ello el Ulises de Cunqueiro no será hijo de rey sino de un digno carbonero. Y si los protagonistas de la obra de Bolaño son tomados en ocasiones por mendigos, no es menos cierto que el Ulises de Homero se disfrazó de mendigo para entrar en su reino. Su vinculación a la droga es un recurso ante la sociedad de consumo que funciona como antagonista, un recurso que vulnera la ley pero que apunta hacia una lógica superior regida por la seducción. Además, la realidad de

ambos es filtrada por narradores que se contradicen, conformando una pluralidad de sentidos que permiten una multiplicidad de puntos de vista. Desde los que se puede ver a los protagonistas de *Los detectives salvajes* legítimamente, bien como creadores de un movimiento literario (corto pero que marcará las vidas de todos los que lo conforman, desde la atmósfera de un destino fatal), bien como vendedores de droga. Esta ambigüedad es el mecanismo que activa la parodia, así como esta ambigüedad activa el enigma, por tanto la seducción. Y se consigue a través de la palabra insuficiente y equívoca, del trabajo con el silencio.

¿Pero entonces la realidad mítica está regida por el azar? ¿Por lo casual? ¿O hay otras fuerzas, otras pulsiones? Quizá antes deberíamos preguntarnos ¿Cuál es el orden del mito, ese hado, ese destino? ¿Es acaso del orden del caos? ¿Es del orden del azar, del orden de lo absurdo? Si ningún agente interno traza este caos, ¿cuál es su lógica? Propongamos que la lógica interna del mito sea comparable a la del juego de azar. No es el azar quien rige el juego, sino la regla, que se opone a la ley, la ceremonia repetida frente a la moralidad causal: “El ciclo reversible sin fin de la Regla se opone al encadenamiento lineal y final de la ley” (Baudrillard, 2000: 126). No hay un sujeto que compone esta regla, pero esta regla condiciona, apasiona, mueve, no desde la pulsión, pues es una “fuerza que proviene de un ceremonial y no de un deseo” (2000: 126). Baudrillard va más allá, encadenando la lógica del juego de azar con la de las culturas primitivas, que conviven a través de la ceremonia, del mito, y cuya incomprensión por nuestra parte se halla en la incomprensión de esa lógica interna, que no es moral sino ritual.

No es la lógica del absurdo, el Ulises de Cunqueiro no viaja por el absurdo, el Ulises de Bolaño no viaja por el absurdo, es la seducción la que propicia el viaje, es el desafío el que propicia el viaje, el desafío a los dioses, no importa si se cree o no en una instancia superior, lo que importa es el desafío a la instancia, existente o no, que seduce.

Sólo con esta lógica es posible entender el fragmento magistral de la Odisea de Homero, destacado por Kundera en su obra *La ignorancia*, al final de canto V, cuando Ulises le confiesa su más íntimo deseo a Calipso:

No lo lles a mal, diosa augusta, que yo bien conozco cuán bajo de ti la discreta Penélope queda a la vista en belleza y en noble estatura. [...] Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días, el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso (Kundera, 2000: 14).

Sólo es posible entender la decisión de Ulises desde la lógica del desafío, desde la lógica de la seducción.

Entonces, ¿cuál es la fuerza que rige la realidad mítica? Nos responde Baudrillard:

Los dioses griegos, seductores-impostores, utilizan su poder para seducir a los hombres, pero eran a su vez seducidos, incluso eran a menudo seducidos a seducir a los hombres constituyendo esto lo esencial de su tarea, y de este modo preferían la imagen de un orden del mundo en absoluto regulado por la ley como el universo cristiano o por la economía política, sino por un intento respectivo de seducción que aseguraba el equilibrio simbólico entre los dioses y los hombres (Baudrillard, 2000: 166).

Si es la seducción la fuerza que regula la realidad mítica hallamos su correspondencia en las obras de Cunqueiro y Bolaño. La obra de Cunqueiro se desarrolla en la seducción, a partir del viaje como desafío del héroe, la de Bolaño es la seducción de las novelas detectivescas, la elipsis continua, el juego de presencia-ausencia de los protagonistas, el final aplazado, el rastreo continuo a través de narradores circunstanciales, mecanismos para seducir al propio lector. Y en el interior del texto, la seducción la ejercen los personajes protagonistas en los diferentes narradores, ninguno queda indiferente, serán odiados o respetados, podrán llegar a cambiar la vida de uno o arruinarla, dejarán un rastro de destino fatal.

En el mito de Ulises la seducción se encarna en el personaje mítico de las sirenas. En este sentido se relaciona con la muerte. Si la seducción tiene lugar el seducido perecerá. Si no surte efecto será el fin del seductor, por haber fallado en la repetición, perderá el derecho al mito “Cada una de las figuras míticas debe hacer siempre lo mismo. Cada uno consiste en la repetición: el fracaso de ésta significaría su fin” (Horkheimer y Adorno, 1994: 110).

Pero la seducción es un arma que no puede ser combatida: “Tu brazo y tu espada no sirven para nada contra el arma mortal de las sirenas, que no es la fuerza sino la seducción” (Vargas Llosa, 2007: 56).

Para combatir la seducción Ulises tiene que conocer el mecanismo primigenio, tiene que conocer el nombre, para poder dominar el arma de las sirenas. El término sirena viene de “Seirazein” que significa atar con una cuerda. Para revertir la seducción debe apropiarse del mito. En Cunqueiro para neutralizar la seducción de las sirenas San Ulises quema las manos de su padre (recordemos que la sirena estaba muda y su padre, ciego, la esculpía por el tacto). En Bolaño la seducción no es revertida, entonces la

única perspectiva que queda es la muerte. Hay una especie de hado fatal que persigue a los personajes protagonistas. Aquéllos que entran en contacto con ellos mueren de forma no natural o caen en la desidia. ¿Desencanto en un mundo concebido como lo que queda tras la caída de las utopías? ¿O podemos ver en el fracaso algo más que una consecuencia de esta caída? Esa decepción, esa muerte que es un sacrificio maternal de Cesárea, esa muerte ridícula del real visceralismo por tratar de salvar a una prostituta, quizá no sea tan ridícula. Quizá forme parte de un mecanismo ritual. Morirá Cesárea por los jóvenes que vinieron a resucitar su movimiento, y sin embargo, ¿esta muerte que significará en los protagonistas? ¿Será la huella de un destino fatal que los perseguirá el resto de sus vidas? ¿Será la puerta que los conduzca al viaje aunque sea una huida?

Ese dolor propuesto ya en el nombre de Cesárea, y también en su apellido variable como el de Quijana, ese dolor que forma parte del hombre, era algo sobre lo que trabajaban los protagonistas, sobre lo que trabajaba el realismo visceral, como propone Bolaño en 2666:

Convertía el dolor, que es largo y natural y que siempre vence, en memoria particular, que es humana y breve y que siempre se escabulle. Convertía un relato bárbaro de injusticias y abusos, un ulular incoherente sin principio ni fin, en una historia bien estructurada donde siempre cabía la posibilidad de suicidarse. Convertía la fuga en libertad, incluso si la libertad sólo servía para seguir huyendo. Convertía el caos en orden, aunque fuera al precio de lo que comúnmente se conoce como cordura.

Arturo Belano opone a la convención social la realidad mítica, opone a la ley, al orden, la seducción. Pese al fracaso, pese a la negativa de Penélope, cuando su amada Laura Jáuregui rechaza el viaje, anteponiendo la convención social.

Y entonces él dijo que le daba tristeza viajar y conocer el mundo sin mí, que siempre había pensado que yo iría con él a todas partes, y nombró países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon, y entonces yo no pude sino preguntarle qué tenían que ver esos países con esas ciudades, y él dijo: todo, tienen que ver en todo, y yo le dije que cuando fuera bióloga ya tendría tiempo y además dinero, porque no pensaba dar la vuelta al mundo en autostop ni durmiendo en cualquier sitio, de ver esas ciudades y esos países. Y él entonces dijo: no pienso verlos, pienso vivir en ellos, tal como he vivido en México. Y yo le dije: pues allá tú, que seas feliz, vive en ellos y muérete en ellos si quieres, yo ya viajaré cuando tenga dinero. Entonces te faltará tiempo, dijo él. No me faltará tiempo, dije yo, al contrario, seré dueña de mi tiempo, haré con mi tiempo lo que me dé la gana. Y él dijo: ya no serás joven (Bolaño 1998: 211).

Por ello, por esa oposición, destacan Arturo y Ulises, por esa oposición son capaces de seducir, porque aceptan la seducción y no la asesinan como el marinero de Cunqueiro en *Un hombre que se parecía a Orestes* asesina a las sirenas para evitar los naufragios, como la convención social trata de hacer con el mito, porque la seducción es

un ataque a la razón, porque la seducción no puede ser controlada. Seducción en la que el Ulises de Homero aceptará caer, pese a la rápida interpretación de los críticos de Ulises como voz de la razón. No olvidemos que Ulises se demoró en exceso en la cueva de Polifemo para ver al monstruo y quiso escuchar los cantos de las sirenas, lo que interpretó con acierto Kavafis en su poema *Ítaca*.

Frente a la perspectiva de la muerte, hay la propuesta de aceptar la seducción, porque como apunta Arturo Belano: “Todos tenemos miedo de naufragar” (Bolaño, 1998: 544), la diferencia está en zarpar o esconder el navío bajo la arena.

Por ello son capaces de llenar un movimiento de significación, aunque ésta sea ambigua. Propone Bolaño que, en la sociedad contemporánea, aquellos seducidos, sin miedo a la respuesta lógica a la seducción, la muerte, son los menos. Esto provoca su aislamiento, la incomprensión es la incomprensión misma del sistema mítico. Y este lugar queda para la figura del poeta en Bolaño, con reminiscencias de Zaratustra.

La desaparición de Ulises en el DF, la muerte por una guerra que no es la suya en mitad del África de Arturo (ambas sin constatar, lo que podemos interpretar como la inmortalidad del poeta o mejor, la del mito) quizá no sea tan paródica, en esa especie de suicidio insinuado, se halla la voluntad de la última búsqueda, que es la búsqueda del origen. Para el mexicano Ulises la Tenochtitlan que queda bajo las piedras del DF, para Belano, la tesisura de Carpentier en *Los pasos perdidos*.

En *Las Mocedades* brindan los amigos de Laertes por Ulises de esta forma:

-Porque sean parleruelas todas las sirenas que encuentre tu hijo, buen Laertes.
-Por lo menos que encuentre sirenas (Cunqueiro 1960: 33).

Brindan para que Ulises caiga en la seducción, venza o no, que entre en la fuerza que mueve las cosas, aunque tenga que perecer, que no sean sirenas mudas, que de verdad oiga su canto. Y su padre, criticando al mundo contemporáneo, vaciado de fantasía, responderá anhelando que su hijo encuentre al menos la figura mítica aunque incompleta. Ambas obras coinciden y coinciden con el mito, en que no muera la seducción (incontrolable y por tanto peligrosa en este mundo que ansía la seguridad), en que siga regulando la vida.

Pero, frente a la partida, en la que basta el anhelo para emprenderla, regresar es un desafío, su valor reside en la dificultad de los obstáculos, a mayor desafío, mayor es la luz del regreso:

-¿De qué se hace la nave más ligera para ir a los feacios?
-De palabras, Ulises. Te sientas, apoyas el codo en la rodilla y el mentón en la palma de la mano, sueñas, y comienzas a hablar [...] Pero para regresar, Ulises, la nave de las palabras no sirve. Hay que arrastrar la carne por el agua y la arena (Cunqueiro, 1960: 67).

El regreso del Ulises de Cunqueiro será glorioso, porque Penélope llegará, el de Bolaño no, porque Penélope se negará a emprender el viaje, porque no habrá Penélope, porque el viaje viene precedido de la muerte del origen. Porque lo único que queda tras leer todos los libros y hacer el amor con todas las mujeres es viajar, irse.

¿Qué representa entonces el regreso? Para Cunqueiro: “Todo regreso de un hombre a Ítaca es otra creación del mundo” (Cunqueiro, 1960: 7).

Pero ¿dónde está Ítaca cuando no hay lugar donde regresar? Preguntará el personaje de Kundera al hallarse ante una Praga desconocida. Habrá que escuchar a Cunqueiro y volver a inventar Ítaca, otra vez.

En Cunqueiro hay ese sostén, esa isla, que nos impide el vaivén eterno. En Bolaño, Ulises y Arturo son empujados entre Escila y Caribdis, sin hallar un lugar de reposo, en eterna fuga, sin la esperanza del retorno, con la resignación o quizá, con esa lucha interna por hacer resurgir las cenizas del origen, y por fin, recomenzar.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gastón (1973): *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo Veinte.
- BARTHES, Roland (2000): *Mitologías*, Madrid, Siglo XXI de España.
- BAUDRILLARD, Jean (2000): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- BLUMENBERG, Hans (2004): *El mito y el concepto de la realidad*, Barcelona, Herder.
- BOITANI, Piero (1992): *La sombra de Ulises*, Barcelona, Península.
- BOLAÑO, Roberto (1998): *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.
- CALVINO, Italo (1994): *Por qué leer los clásicos*, Barcelona, Tusquets.
- CUNQUEIRO, Álvaro (1960): *Las mocedades de Ulises*, Barcelona, Destino.
- ELÍADE, Mircea (1999): *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. (1994): *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos Filosóficos*, Madrid, Trotta.
- KUNDERA, Milan (2000): *La ignorancia*, Barcelona, Tusquets.
- MANZONI, Celina (2003): *La fugitiva contemporaneidad*, Buenos Aires, Corregidor.

SERRANO, María Dolores (1969): “Cotidiana de Álvaro Cunqueiro” en *La Gaceta Ilustrada*, 640, pp. 30-52.

VARGAS LLOSA, Mario (2007): *Odiseo Y Penélope*, Barcelona, Círculo de Lectores.

ANDALUCÍA, JARDÍN ABANDONADO: DE LA MIRADA CATALANA AL REGENERACIONISMO ESPAÑOL

Gemma Márquez Fernández

Universitat de Barcelona

Palabras clave: Simbolismo, Regeneracionismo, Pintoresquismo, Rusiñol, Ganivet.

La historia de la Andalucía luminosa y jaranera es la de una ensoñación europea venida a menos: aquella por la que la imaginación romántica contempla en la realidad española la estampa y hechura de sus deseos para que, con el tiempo, la figura descrita acabe en caricatura de sí misma. Desde principios del siglo XIX y recién retiradas del país las tropas napoleónicas, los viajeros del Romanticismo comienzan a recorrer España con mirada mitificadora. La industrialización uniformiza ciudades y ciudadanos, la vida en Europa se vuelve insípida, y la aristocracia espiritual se fuga de cuando en cuando a territorios todavía vírgenes, donde el progreso no ha borrado la singularidad de las gentes ni ha contaminado la pureza del paisaje. Las mermas que el mundo moderno impone al alma humana empujan al romántico hasta aquellos parajes en que cree posible recuperar la autenticidad perdida, restañar la escisión entre hombre y Naturaleza o llevar una existencia regida por valores más vitales. En ese sentido, el atraso de la Península respecto al capitalismo allende los Pirineos convierte a España en el último reducto de exotismo dentro de la propia Europa: en las costumbres españolas es posible encontrar aun huellas de los usos medievales, en el carácter del pueblo todavía laten impulsos pasionales, en la geografía y en la luz se intuye África (Litvak, 1985 y Díaz Larios, 2002).

La selección del recorrido es fundamental para que esa imagen se afirme sin interferencias: el viajero no atiende apenas a Madrid o a Barcelona, y en cambio se detiene en Sierra Morena o las Alpujarras. Andalucía se privilegia en las rutas del viajero europeo por cuanto su paisaje, sus habitantes y su legado cultural aparecen como la quintaesencia de lo que el espíritu romántico busca: la atracción por Oriente se complace en el pasado legendario de al-Andalus (*The Alhambra: a series of tales and sketches*, Washington Irving, 1832), Théophile Gautier señala el aspecto africano de las

ciudades (*Voyage en Espagne*, 1840), Prosper Mérimée ve encarnada la pasión amorosa en la mujer andaluza (*Carmen*, 1847), *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home* (1845) de Richard Ford da pábulo al pintoresquismo con sus descripciones de atuendo y costumbres. Orientalismo y folklore acaban contagiándose incluso a la representación que los propios españoles hacen de lo andaluz. Así Mariano Fortuny y José Benlliure buscan en Granada los modelos de sus personajes moros, mientras que José Villegas o García Ramos hacen su tema del tablao flamenco. El costumbrismo de Estébanez Calderón o más tarde la dramaturgia de los Álvarez Quintero explotan los mismos tópicos en el terreno literario.

Tal es el lugar común sobre Andalucía cuando Santiago Rusiñol viaja a Granada e inicia una serie de trabajos pictóricos y literarios que desmontan el arquetipo pintoresquita y hace de lo andaluz un icono de la crisis finisecular española. El artista catalán se deshace de la idea de la tierra alegre y todavía mora para hallar miseria económica e incuria cultural, forjando una metáfora —la del jardín abandonado— cuyo sentido arraiga en las preocupaciones regeneracionistas del autor sobre España. Pero si la ciudad nazarí es acicate para que Santiago Rusiñol forje una nueva imagen de Andalucía, es porque el artista catalán llega a ella con una mirada simbolista. O por mejor decir: es porque una serie de intuiciones estéticas que Rusiñol ha ido tanteando desde 1893 bajo el influjo del simbolismo europeo encuentran su perfil acabado en Granada. Cuando en octubre de 1895 Rusiñol emprende su segundo viaje a la ciudad nazarí, el catalán ya ha promovido la representación de *La intrusa* en el Cau Ferrat (1893) y ha descubierto las sugerencias del misticismo y de los pintores primitivos en Fiésole (1894). El cambio que ha de producirse en su trayectoria artística ya se ha encaminado hacia la senda simbolista, y si bien esta elección no ha cuajado todavía en una obra personal y fecunda, Rusiñol comienza a proyectar sus próximas creaciones según la cosmovisión simbolista.

En sintonía con la crisis del positivismo burgués y el consiguiente desgaste de las fórmulas de representación realistas, Rusiñol aspira a un arte capaz de proporcionar al hombre el vislumbre de esa otra realidad secreta, más auténtica y más plena, que se encuentra tras las apariencias del mundo. Si la entrega al materialismo y a la prosa de la existencia ha agostado la vida espiritual del hombre burgués, si el industrialismo ha alejado a este de su íntima conexión con el orden natural, el artista tiene entonces la

misión de proporcionar a su sociedad nuevos vínculos con el verdadero sentido de la vida: la obra de arte debe revelar al ser humano su voz, su lugar y su sentido en el concierto misterioso del universo. Mediante un lenguaje sinestésico que convoca todas las capacidades sensoriales del ser humano, el simbolismo intenta suscitar estados anímicos que encaminen al hombre hacia aquel sagrario de su propio yo donde le es posible recogerse y seguir escuchando la canción de la Naturaleza.

Así pues, al llegar por segunda vez a Granada, Rusiñol está barajando las posibilidades artísticas de una poética cuyo rito fundamental consiste en recorrer el sendero hacia los secretos de la interioridad. No es de extrañar que la ciudad nazarí aparezca como respuesta a un artista que hasta ahora tan solo ha adivinado vagamente las imágenes a través de las cuales puede inducir en el espectador o en el lector ese ritual. Porque lo que justamente ofrece Granada a Santiago Rusiñol es una arquitectura de interiores. Tanto en los jardines de la Alhambra como en los cármenes y los patios de las casas populares, Rusiñol se percata de que Granada obliga al observador a un ejercicio de introspección, ya que naturaleza y arquitectura se confabulan para guiar la mirada a un más allá que es a la vez un más adentro: escaleras que se elevan hasta una puertecita inapreciable, caminos de cipreses y galerías de pámpanos que ocultan algo en su última vuelta, setos de mirtos que se abren a una glorieta o a una fuente, enrejados y celosías que velan rincones hechos para la vida del corazón, todas ellas son estructuras que encaminan la mirada hacia alguna clase de centro, enmarcándolo y haciéndolo más significativo, es decir, haciéndolos significar. Lo que tales caminos señalan en esos centros es algo que habla el lenguaje del agua, del color y del perfume, y que tanto reclama ser traducido como evade la interpretación. Desentrañar ese significado al que las sendas apuntan o que los bosquecillos ocultan es una tentación que nace en Rusiñol tan pronto como accede a ellos y los vuelve a contemplar en la memoria, en el texto o en el cuadro. Lo cierto es que de los sucesivos asedios a esas imágenes nacen las *Cartas de Andalucía*, que se van publicando en *La Vanguardia* entre noviembre de 1895 y febrero de 1896; una serie pictórica de jardines abandonados que cultivará hasta el final de sus días; la conferencia *Andalusia vista per un català*, pronunciada en el Ateneu de Barcelona en 1896; y el libro de *Oracions* con que Rusiñol introduce la prosa poética en las letras peninsulares (1897). El artista catalán comprueba, por tanto, que esos caminitos de Granada son un ejercicio de adentramiento hasta una realidad secreta que

despierta el movimiento espiritual y creativo del yo. Son, en definitiva, un paisaje que adiestra al ser humano en los hábitos poéticos del simbolismo.

Es obvio que una aproximación tal al paisaje granadino había de producir una serie de representaciones de lo andaluz radicalmente distanciadas de la versiones folkloristas y exotistas. En cuanto al paisaje, Rusiñol no podía seguir viendo el estallido luminoso que Andalucía representaba en los cuadros de su maestro, Mariano Fortuny. En cuanto al paisanaje, no veía Rusiñol ni al moro que Pradilla resucitaba para sus cuadros históricos, ni la alegría de las *bailaoras* y las juergas flamencas que sí habían visto autores pintoresquistas como José Villegas Cordero o José García Ramos. El inicio de las *Cartas de Andalucía* es bien irónico al respecto: cuando Rusiñol entra en Granada, no encuentra en el cielo “aquel azul de Andalucía, diáfano y hermoso como manto de la gloria” que esperaba (1976: II, 775), sino que es recibido por una lluvia inoportuna tras la cual se abre una mañana “de un gris color de nube” (1976: II, 776). Días después, el artista catalán tiene un encuentro que demuestra cómo un cambio en la mirada estética implica necesariamente un cambio en la realidad percibida: Rusiñol se topa con Mariano Fernández, alias *Chorrohumo*, un gitano “vestido con toda la indumentaria de gitano contrabandista, a usanza de época cómica y figura de cuadrillo de costumbres españolas”. Mariano, que arregla su ropa “para encanto del extranjero que va a la zaga de lo típico y característico” (1976: II, 788), ha sido modelo de Fortuny, y así lo hace saber en su tarjeta de presentación, que entrega al ofrecer sus servicios de guía turístico. Pasto de pintores cursis, guías de viaje e ingleses curiosos, *Chorrohumo* aparece aquí como emblema de la imagen de Granada que, tanto una España excesivamente complacida en el costumbrismo, como una Europa deseosa de exotismo llevan cultivando desde principios del XIX. No obstante, Rusiñol es consciente de que la nueva estética modernista ha de cambiar esa imagen sustancialmente, y no sin ternura diagnostica el agotamiento de la fórmula pintoresquista en boca del propio Mariano, que muy sagazmente reflexiona sobre la transformación de la imagen andaluza traída por el nuevo lenguaje pictórico:

Yo no sé, pero agora lo pintore se güelven desaborío. De nante pintaban, pongo por caso, un gaché, con su cañita de mansaniya y hablando con un torero, que aqueyo daba gloria er velo [...]. Pero agora viene aquí lo pintore, y en ve de pintarme a mí [...], se pintan un día nublao, con cuatro siprese con uno fleco asule, que aquello se paese a un campo santo (1976: II, 788-89).

Una Andalucía semejante a un campo santo: así se le aparece a *Chorrohumo* su

tierra cuando la contempla en los cuadros de los nuevos pintores. Sus impresiones no son del todo desacertadas; ya que el secreto que se le revela a Rusiñol en cada uno de los rincones de Granada es la ausencia de un pueblo creador y la muerte de una cultura. Las *Cartas de Andalucía* muestran al pintor adentrándose en el laberinto de jardines que se abre puerta tras puerta en el Generalife o en la Alhambra para constatar finalmente que la milagrosa creatividad del pueblo árabe le ha sido arrebatada a la cultura española. Para Rusiñol, el Generalife y la Alhambra son obras de alcance universal que hacen existir a España en el mapa de “la geografía artística” (1976: II, 783). Ambos monumentos son para el catalán obras de arte total en las que arquitectura, decoración y Naturaleza se dan la mano para construir un poema simbolista, un juego baudeleriano de correspondencias en el que luz, color, aromas, borboteos, letra y piedra mueven la sensibilidad del paseante a la ensoñación y a la visión del pasado. Y ese gran libro sinestésico, que Rusiñol define como “el libro más delicado y sutil que el hombre ha escrito en letras de arquitectura” (1976: II, 783), es fruto del ensueño espiritual de todo un pueblo poeta. No obstante, ese pueblo ha sido expulsado hace ya muchos siglos y su memoria artística permanece abandonada a su suerte.

Los adentramientos de Rusiñol en los jardines del Generalife y la Alhambra le descubren precisamente esto: en cada claustro y cada centro al que conducen los senderos está resguardado el sueño íntimo del pueblo nazarí, la memoria de su fatalismo existencial entregado a la sensualidad hedonista, el fantasma de sus mujeres y sus vivencias amorosas. Sin embargo,

[...] la Alhambra parece un objeto de museo sirviéndose a sí propia de museo, una joya a la intemperie sufriendo la inclemencia de la lluvia, un palacio tristemente abandonado por sus dueños. Se la cuida como se cuida un ilustre enfermo forastero, se la mira por los productos morales que reporta su buen nombre, se la enseña como objeto curioso; pero falta en sus ámbitos el calor que mantenían sus creadores, el cariño de sus padres cariñosos, el amor a sus lares que hizo brotar sus lágrimas a Boabdil, al ver alejarse la silueta y sentirse desterrado de su soñadora Alhambra (1976: II, 787).

Con extrañeza, con distancia, sintiéndola forastera y ajena, es como los españoles de finales del XIX reciben esta herencia artística. De hecho, ninguno de ellos cree que le esté dirigida, ninguno es capaz de imaginar que las piedras y los jardines custodien un mensaje que llega desde la otra orilla del tiempo y que está destinado al alma española. De ahí que, según Rusiñol, tanto la Alhambra como las ruinas de Medina Azahara o la mezquita de Córdoba sean víctimas del más absoluto descuido. Tal desinterés no es anecdótico para el catalán, que lo plantea como síntoma de una

enfermedad más antigua y más grave: esa insensibilidad que entorpece la transmisión del legado espiritual se ha amasado durante siglos de intolerancia desde la irrupción de la cultura católica en al-Andalus, y ha dejado a la sociedad española inválida para alimentarse de una tradición indispensable. Al decir de Rusiñol (1976: II, 809),

Las guerras de conquista, el odio de razas y religiones, gentes ignaras destruyendo mezquitas y acomodándolas al culto cristiano sin tener en cuenta la estética y el buen gusto; los reyes talando los alcázares y destruyendo los jardines, y sobre todo, el pueblo inconsciente, torpe y desalmado para el alma de las ruinas, dejando caer las filigranas de un arte para ellos incomprensible, vendiendo a los extranjeros las reliquias arqueológicas que manaban de este suelo misterioso, despreciando lo que ignoraban, han hecho más daño al arte que la inclemencia del tiempo [...].

Es por eso que, en perfecta continuidad con el espíritu estéticamente cegado de un Carlos V, quien derriba la puerta de *Bib-el-Aujar* para edificar un “andamio de piedra” (1976: II, 776) o que mutila la mezquita cordobesa para injertarle una catedral cristiana, los españoles no se inmutan ante el deterioro manifiesto de sus mejores monumentos. El Lagartijo utiliza las tierras de Medina Azahara como pasto para su ganadería, las clases pobres añaden y derriban tabiques a la Alhambra para usarla como vivienda, los miembros de algún partido conservador celebran su banquete en la Sala de Embajadores..., usos espurios que también han testimoniado las pinturas de Fortuny o de Jiménez Aranda, y que acallan el mensaje poético de las inscripciones árabes con el prosaico discurrir sobre las buenas costumbres burguesas o el “éxito infalible de las próximas elecciones” (1976: II, 788). Antes el Imperio; ahora la Modernidad: en cualquier caso, siempre un discurso profanador que ignora y destruye el de la tradición, tradición indispensable, según Rusiñol, para no sucumbir a la ventolera uniformadora que traen los tiempos industriales. Porque ese es precisamente el peligro que el artista catalán augura a la sociedad española: el de perder la vida del espíritu y las peculiaridades de su alma cultural en una incorporación irreflexiva a la vida moderna. Eso ha sucedido con Málaga, cuya parte nueva se ha trazado a golpe de tiralíneas y se ha equipado con toda clase de novedades mientras se dejaba caer la alcazaba; eso teme Rusiñol que suceda con Granada. La sociedad que abandona su legado histórico se halla inerte ante “la ley niveladora” con que la “riqueza administrativa” impersonaliza hombres y ciudades. Es necesario, para evitar esa degradación, que las reformas de la modernidad se nutran de la lección estética del pasado “buscando la belleza propia en los mismos elementos que lega la tradición, modernizándolos con el tacto de un puro sentido artístico” (1976: II, 807).

La mirada simbolista de Rusiñol posee, por tanto, su dimensión regeneracionista. Y la posee hasta el punto de revelar que cuando una sociedad se deja morir culturalmente, cubre la realidad con representaciones complacientes y abandona así a un “pueblo dormitando en su ladera” (1976: II, 790). Figura de ese abandono son los gitanos del Sacromonte, marginados y reducidos a la figura que de ellos ha hecho el discurso pintoresquista. La amabilidad de la estampa exótica traiciona la auténtica realidad. Bajo el tópico, sin embargo, se encuentran el atraso y la miseria: lo pintoresco es aquí la máscara de la vida arrumbada en las cuevas, de las turbas infames y harapientas que las *Cartas de Andalucía* convierten en desfile goyesco. Nuevamente el simbolismo rusiñoliano penetra la superficie, levanta la pátina costumbrista y encuentra debajo la pillería profesional, la mortalidad infantil, la deformidad física y la brutalidad gestual confundidos en una representación propia de las pinturas negras, vorágine sombría en que se dan cita

viejas de edades inverosímiles, antiquísimos pergaminos olvidados en desvanes, apariciones de brujas, de fantasmas y de duendes, horrores de fealdad, momias gitanas disecadas en su cueva , y allí todos, esperando que pase algún forastero para echarse encima en frenética gritería como manada de avechuchos, para seguir corriendo detrás del coche convirtiendo la carretera en fantástico pandemónium [...] (1976: II, 790).

Este mismo tono agrio acaba tomando el relato que Rusiñol hace de una juerga flamenca en la conferencia *Andalusia vista per un català* (1976: II, 584-588). El pintor cuenta aquí cómo las *bailaoras* y el guitarrista de una taberna granadina escenifican un número de cante sobre el que pesan la desgana y la tristeza oscura de sus protagonistas. La alegría flamenca es, como el traje de *Chorrohumo*, una ficción servida para gusto de forasteros; pero tras ella se esconden el hambre y la tragedia. Para sobrevivir, el pueblo agita una caricatura de su verdadera alma. De ahí que la descripción rusiñoliana pase progresivamente de la nota irónica a la representación casi expresionista de una atmósfera asfixiante: los *quejíos* del guitarrista rajan la sala con empeño irracional, el baile de las mujeres deviene convulso; unos y otros crean una vorágine turbia que se disuelve cuando una de las *bailaoras*, tuberculosa y visiblemente famélica, sufre un vahído. Los faralaes visten la tragedia. El pueblo abandonado a la mirada autocomplaciente del costumbrismo muere de hambre en el anonimato; ciertas figuraciones estéticas eluden el dolor de quienes son mirados. Ver requiere adentrarse, romper las convenciones creadas por el discurso medio y observar detrás de él.

Habitado a penetrar la apariencia de las cosas para hallar su verdadero corazón

y su propia voz, Rusiñol no solo escucha el concierto universal que se adivina en los jardines de la Alhambra o en los cármenes de Granada; además denuncia el olvido en que permanece un pueblo sin alimento material y cultural, al que la Modernidad deja desnudo de su propia tradición. Del contraste entre lo uno y lo otro surge una profunda melancolía que Rusiñol convierte en característica fundamental de su retrato andaluz. Andalucía es un “paréntesis poético en la prosa de la vida” (1976: II, 812), pero a la vez tierra de hombres destinados a la pobreza. Sus pobladores son disonancia en un paisaje hecho para salvar cualquier alma de la sequedad espiritual. Sin embargo, ninguno de ellos parece percatarse de esas contradicciones. Bien al contrario, para darse cuenta de todo lo anterior es necesario ser extranjero. Solo los extranjeros reconocen la importancia de la Alhambra para el arte universal, solo los extranjeros se interesan por las piedras caídas de la mezquita cordobesa, solo ellos toman “nota de aquella pasada grandeza y de nuestra pobre cultura” (1976: II, 810). Rusiñol, como artista, como portador de una nueva mirada estética y como catalán (es decir, como vecino incómodo), se suma a ese sentimiento de extranjería, cuya expresión es manifiesta en *Andalusia vista per un català* (1976: II, 571 y 588). En efecto, ha de ser un catalán —un casi extranjero, si se piensa en la Barcelona finisecular como puerta de la cultura española a Europa— quien venga a valorar justamente los restos de una de las mayores culturas de la península. Ha de ser él quien la rescate para la vida del alma española interpretándola según una de las tendencias fundamentales de la modernidad estética. Ha de ser un catalán, en definitiva, quien restablezca la continuidad de la historia del espíritu en España.

Ahora bien, ¿solo un catalán? ¿Solo un extranjero? ¿Es realmente la sociedad española un páramo en el que no puede brotar atisbo alguno de sensibilidad estética? Rusiñol exagera, aunque sí es cierto que, por su profesión como diplomático, el primer intelectual español que congenia con las ideas rusiñolianas está cercano a la extranjería. Se trata de Ángel Ganivet, a quien el artista catalán conoce en agosto de 1897. La ceremonia promovida por Rusiñol para colocar en Sitges la primera piedra de un monumento al Greco es el marco donde se encuentran ambos escritores, y el hecho no es del todo anecdótico: para Ganivet esa debió de ser la primera prueba de que entre la sociedad catalana y sus artistas existía un entendimiento impensable en el caso de la sociedad española. Si Ganivet ha soñado con un arte que movilice las fuerzas sociales y

fortalezca el alma de su país, Rusiñol ha demostrado que las iniciativas en ese sentido no son pura especulación: lo que para el diplomático granadino era solo una esperanza de dudoso cumplimiento, para el catalán es un logro práctico (Cardwell, 1998).

Santiago Rusiñol es un artista, esteticista por más señas, que ha conseguido de un pueblito los fondos necesarios para homenajear al Greco, un pintor que nunca puso los pies en Sitges. No es extraño que la hazaña llame la atención de Ganivet, quien aspira a suscitar empresas semejantes. Ya en 1896, en *Granada la bella*, el diplomático granadino ha propuesto un ideal de sociedad donde las ciudades son el corazón de la vida política del país, agitada su actividad espiritual por artistas e intelectuales (1961: I). Ganivet confía, pues, en la capacidad regeneradora del arte, y por ello mismo está impulsando en Granada una tertulia literaria —la llamada Cofradía del Avellano— a cuyos miembros insta ahora para que ultimen sus colaboraciones en el futuro *Libro de Granada* (1899), volumen al que el grupo piensa dar carácter de anuario cultural sobre temas granadinos. El término del proyecto se posterga sin embargo con pereza proverbial, y en esas circunstancias se encuentra Ganivet cuando tropieza con un hombre que ha logrado lo que él intenta en Granada: que sus propuestas tengan alguna clase de ascendente en su ciudad y entre sus ciudadanos. Por si eso fuera poco, Ángel Ganivet reconoce en las *Cartas de Andalucía* una profunda interpretación de la melancolía granadina (1961:II, 730); tiene ocasión de ver los primeros cuadros que Rusiñol ha pintado en Granada (Panyella, 2000: 328); comprueba cómo las *Oracions* sitúan a la Alhambra, junto al Partenón, las pirámides y las catedrales, en el centro de una cosmovisión donde la obra de arte es plegaria de piedra que el universo reza eternamente (1976: I, 21-25). Dicho de otro modo, Ganivet constata cómo la mirada simbolista de Rusiñol ha abierto una nueva y fecunda visión de la tierra granadina, y sobre todo, como esa nueva estética incorpora a la Modernidad una de las tradiciones más ricas de la cultura española: la del misticismo (1961: II, 729).

Tanto en el plano de las empresas culturales como en el de las nuevas posibilidades estéticas, la admiración hacia el catalán se convierte enseguida en espíritu de emulación. Los artículos, cartas y relatos que Ganivet envía desde Sitges señalan a Rusiñol como modelo de acción artística y ponen de manifiesto un sutil viraje del escritor granadino hacia la poética simbolista. Ejemplo de lo primero es el artículo “Cau Ferrat”, que Ganivet publica en *El defensor de Granada* en septiembre de 1897. En él se

describe al grupo de Rusiñol como “el núcleo artístico más activo y vigoroso de Cataluña entera”, capaz de convencer a Sitges para que “preste su cuerpo gracioso” en las representaciones teatrales, y las fiestas literarias organizadas por el Cau. Es admirable para Ganivet que Rusiñol haya sugestionado a “todo un pueblo” con el espíritu de algo tan aparentemente ajeno a él como el simbolismo europeo (1961: II, 726).

El granadino reconoce que Rusiñol está realizando en Cataluña aquel programa regenerador planteado en *Granada la Bella*. Por ese motivo, al final de su artículo emplaza a la Cofradía del Avellano a identificarse con el impulso del artista catalán, demostrándole a este “que la juventud de Cataluña no es la única que trabaja con entusiasmo y desinterés por el arte” (1961: II, 728). De hecho, Ganivet se encarga de recomendar explícitamente a su nuevo amigo entre los intelectuales granadinos. En carta del 4 de septiembre de 1897 dirigida desde Sitges a Francisco Seco de Lucena, miembro de la Cofradía, el diplomático afirma del Cau Ferrat que “no hay núcleo artístico en España que trabaje con tanto calor” (Panyella, 2000a: 332). El mismo día Ganivet escribe a otro integrante de la tertulia, Nicolás M^a López, indicándole que:

Pronto irán a Granada Santiago Rusiñol y algunos amigos del Cau Ferrat. He trabado con ellos gran amistad, y son jóvenes entusiastas. [...] Les he dado una carta para la Cofradía del Avellano, dirigida particularmente a ti, Matías y Gabriel [...]. Hay que tratarlos sin cumplimientos, y a ver si anudamos buenas relaciones entre la Cofradía y el Cau [...] (Panyella, 2000a: 332).

Nicolás M^a López recibe igualmente dos de los relatos con que Ganivet piensa participar en el *Libro de Granada*: “De mi novia, la que murió” y “Las ruinas de Granada” (1961: II, 721-724 y 703-711). Ambos textos inclinan hacia la tentación simbolista a un escritor que en los retratos de su ciudad se ha apegado al costumbrismo. El primero puede ponerse en paralelo con “El pati blau” de Rusiñol (1976: I, 1185-1208), drama donde la ausencia de una muchacha muerta deja un resto de honda melancolía en el patio que habitualmente contaba con su presencia. Del mismo modo, el cuento ganivetiano evoca la figura de la novia del narrador, ya fallecida y para siempre ausente de la fuente donde solía bajar a beber. El segundo relato, “Las ruinas de Granada”, es una fantasía literaria que ilustra lo que Rusiñol ha llamado “el alma de las ruinas” en sus *Cartas de Andalucía* (Rusiñol, 1976: II, 809), alma sobre la que el catalán se extiende líricamente en sus *Oracions* (Rusiñol, 1976: I, 25-27).

Lo que sigue a estas cartas y a estos contagios literarios es el tercer viaje de

Rusiñol a Granada y un reconocimiento entusiasta de su obra entre los círculos culturales de la ciudad. Ciertamente, ni Rusiñol ni su obra son a estas alturas completamente desconocidos en la ciudad de los cármenes. La amistad del catalán con el historiador Francisco de Paula Valladar, director de *El defensor de Granada* y de la revista cultural *Alhambra*, data probablemente de 1877. Precisamente en *El defensor* y en 1897, Valladar había subrayado cómo los cuadros rusiñolianos de Granada rompían con el costumbrismo para “pintar lo que a nadie se le había ocurrido pintar: el lirismo de los jardines y de los patios de la Alhambra y del Generalife”. Ahora bien, la amistad de Ganivet supone para el catalán la entrada en la sociedad intelectual granadina por la puerta grande: entre diciembre de 1897 y mayo de 1898, varias notas de prensa y un intenso programa de actividades testimonian las atenciones que los artistas y escritores granadinos brindan a Rusiñol. *El Popular* y *El defensor de Granada* publican noticias sobre su estancia en la ciudad, mientras *Alhambra* incluye en sus páginas varios fragmentos procedentes de *Oracions* y de *Fulls de la vida*. En marzo de 1898 Rusiñol pronuncia sus *Impresiones de un catalán en Andalucía* en la Cámara de Comercio de Granada, y en mayo de ese mismo año los salones de *El defensor* exponen 19 óleos y 32 dibujos del catalán (Sánchez Rodrigo, 1993; Panyella, 2000a; Panyella, 2000b).

Los resultados literarios y pictóricos de esta tercera estancia en Granada son fundamentales para la transformación de la imagen andaluza en una metonimia (la parte por el todo) de la crisis finisecular española. Cinco de los cuadros expuestos en las salas de *El defensor* han surgido del descubrimiento del palacio de Víznar, que Rusiñol va a convertir en punto de partida para fijar la poética del jardín abandonado en la obra teatral de 1900, *El jardí abandonat*, (1976: I, 437-447) y en el prólogo a la edición de los *Jardins d’Espanya* de 1903. “Versos vius” escritos cuando el espíritu español florecía con pujante sensibilidad, los jardines de Víznar son ahora el testimonio de la grandeza caída (1976: II, 687): sus caminos llenos de hojas secas, sus estatuas comidas por el musgo y su palacio vacío son un poema al paso del tiempo y son imagen del crecimiento histórico tempranamente interrumpido. “Flors d’un dia, obertes al matí d’una civilització esplendent i mortes al caure la tarda” (1976: II, 688), estos primeros jardines abandonados son el pórtico a los de Aranjuez, a los de la Granja, a todos aquellos que constituyen un frágil recuerdo de vida cultural en medio del extenso yermo que la historia española ha dejado tras de sí desde el siglo XVII hasta la Modernidad. El

abandono de Andalucía se convierte ahora en el abandono de toda España, áspera llanura en la que los jardines evocan, silenciosamente entregados a su desaparición, la posibilidad truncada de devolverle la savia al alma del país. La imagen del jardín abandonado queda así lista para ser rescrita en otros tantos predios del regeneracionismo castellano.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR BAUXALI, Silvia (1991): “Santiago Rusiñol, los jardines de España y el paisaje sociológico catalán”, en *Correo del Arte*, 82, 26.
- CARDWELL, Richard A. (1998): “Ganivet y el Cau Ferrat: misticismo y decadencia en el fin de siglo”, en *Ínsula*, 615, pp. 6-10.
- DÍAZ LARIOS, Luis F. (2002): “La visión romántica de los viajeros románticos”, en *Romanticismo 8. Los románticos teorizan sobre sí mismos*, Bologna, Il Capitello del Sole, pp. 87-99.
- FORD, Richard (1845): *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, London, J. Murray.
- GANIVET, Ángel (1961): *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GANIVET, Ángel *et alii* (1987): *Libro de Granada*, ed. A. Gallego Morell, Granada, Comares editorial.
- GAUTIER, Théophile (1845): *Voyage en Espagne*, Paris, Charpentier.
- IRVING, Washington (1832): *The Alambra: a series of tales and sketches of the Moors and Spaniards*, Philadelphia, Carey & Lea.
- LAPLANA, Josep de C. (1995): *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- _____ (1999): “Los jardines de Santiago Rusiñol”, en *Jardines de España [1870-1936]*, Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 51-69.
- LITVAK, Lily (1985): *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1891*, Granada, Editorial Don Quijote.
- MÉRIMÉE, Prosper (1847): *Carmen*, Paris, Michel Lévy frères.
- PANYELLA, Vinyet (2000a): “El penúltimo verano de Ángel Ganivet. (Ángel Ganivet y

- Santiago Rusiñol: el encuentro entre dos personalidades finiseculares)”, en *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de octubre de 1998)*, ed. A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros, Granada, Universidad de Granada, pp. 317-338.
- PANYELLA, Vinyet (2000b): *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol (París, Sitges, Granada)*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, pp. 93-158.
- RUSIÑOL, Santiago (1976): *Obres completes*, Barcelona, Selecta.
- SÁNCHEZ RODRIGO, Lourdes (1992): *Oracions a la Natura. La prosa poètica de Santiago Rusiñol*, Barcelona, Grup d’Estudis Sitgetans.
- _____ (1993): “Santiago Rusiñol a Granada”, en *Revista de Catalunya*, 77, pp. 86-95.
- RUSIÑOL, Santiago, *Generalife* (1896) [en línea]. Óleo sobre tela, 115,5 x 97 cm. Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona. Reproducción en formato JPEG en *Ciudad de la pintura*, accedido en pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=36534 [Consulta 26 octubre 2009].
- RUSIÑOL, Santiago, *El jardín abandonado* (1898) [en línea]. Óleo sobre tela, 85 x 110 cm. Colección particular. Reproducción en formato JPEG en *Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán. El pasajero*, accedido en www.elpasajero.com/rusinol2.html [Consulta 26 octubre 2009].
- VILLEGAS CORDERO, José, *Baile en el mesón* (1875) [en línea]. Óleo sobre lienzo, 92,5 x 63 cm. Galería Daniel Cardani, Madrid. Reproducción en formato JPEG en *Ciudad de la pintura*, accedido en pintura.aut.org/SearchProducto?Produnum=49548 [Consulta 26 octubre 2009].

**DIÁLOGO ENTRE ESPAÑA Y LOS SEFARDÍES DE IBEROAMÉRICA
A COMIENZOS DEL SIGLO XX:
CORRESPONSALES AMERICANOS DE ÁNGEL PULIDO**

Cristina Martínez-Gálvez
Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Palabras clave: Sefardíes, Latinoamérica, Pulido, Correspondencia, Siglo XX.

Como es bien sabido, se denomina sefardíes a los judíos descendientes de los expulsados de la Península Ibérica en 1492, con motivo del decreto de los Reyes Católicos. Tras la publicación de este edicto, los asentamientos y los destinos de los sefardíes fuera de España y Portugal (tanto en la primera oleada de expulsados como en el posterior goteo que se produjo de fugitivos y comerciantes) se establecieron a lo largo y ancho de toda Europa (Oriente y Occidente) y también en el Norte de África (Marruecos). Este último territorio, junto con el del antiguo Imperio Otomano (Mazower, 2000 y Benbassa y Rodrigue, 1995), fueron los sectores que acogieron el mayor número de sefardíes emigrados.

Además de estos destinos principales, los sefardíes también constituyeron pequeñas comunidades en Centroeuropa (Benbassa y Rodrigue 2004: 55), donde convivieron con los askenazíes –judíos oriundos de estas zonas-, y desarrollaron principalmente una labor comercial, favorecida en muchos casos por las colonias que fueron formándose bajo el mando de los imperios anglosajones en zonas como el Nuevo Mundo. Estas redes y contactos mercantiles entre las colonias y la metrópoli constituyeron una de las vías de entrada de los sefardíes centroeuropeos a territorios americanos, si bien también cabe destacar la presencia en estos nuevos enclaves geográficos de miembros de otras comunidades sefardíes, como las balcánicas o las norteafricanas, y de los propios judíos askenazíes, que también optaron en muchas ocasiones (y con motivaciones muy variadas) por la emigración a América en busca de nuevas oportunidades.

Dado que el eje de análisis del presente artículo tiene dos vectores (América y España), se procederá en primer lugar a estudiar la situación en la que se encontraban

los representantes del Nuevo Mundo, en este caso los sefardíes que, transcurridos cuatro siglos desde la expulsión, habían acabado asentándose finalmente en dichos territorios o, incluso, eran habitantes autóctonos descendientes de emigrantes.

Bosquejando una breve panorámica histórica, los sefardíes que emigraron a América durante el siglo XVI, época inmediatamente posterior a la expulsión, vivieron en comunidades criptojudías (manteniendo su fe y sus costumbres judías, a pesar de haber sido bautizados) en las colonias portuguesas y españolas. Al igual que había sucedido en la Península, estos judíos fueron perseguidos por el brazo de la Inquisición y en muchos casos acabaron encarcelados o condenados a la hoguera.

Durante el s. XVII comenzó el auge de la emigración comercial y muchos sefardíes se trasladaron a colonias holandesas, inglesas, danesas y francesas establecidas en el Nuevo Mundo, con objeto de potenciar su actividad mercantil y enriquecerse.

Finalmente, a lo largo del s. XIX se sumó a esta motivación económica la emigración a América de judíos askenazíes turcos y rusos, gracias a la obra filantrópica del Barón Hirsch (*Encyclopaedia Judaica*, v. 3, p. 173). Este banquero y negociante alemán judío (1831-1896) desarrolló una intensa actividad a favor de sus correligionarios, especialmente a partir del horror que le produjo la visión de los pogromos que habían sufrido los judíos en Rusia, así como la miseria y el atraso cultural en el que éstos estaban sumidos en Turquía. Para tratar de solucionar la situación, donó una generosa cantidad al zar, con la esperanza de paliar económicamente en algo el penoso estado de la comunidad judía rusa. Sin embargo, el zar se quedó con todo su dinero y lo entregó a las escuelas ortodoxas cristianas. Ante tal engaño, el Barón Hirsch se dio cuenta de que la vía diplomática no resultaba en modo alguno beneficiosa, de manera que decidió sacar a los damnificados del país y mandarlos en colonias a territorios americanos. Con esta motivación fundó el 24 de agosto de 1891 la Jewish Colonization Association y, con el beneplácito del zar (para el que la proliferación de la comunidad judía ya estaba suponiendo un problema), comenzó a enviar colonias de askenazíes rusos y turcos a Canadá, y más tarde a países latinoamericanos como Brasil o Argentina. Fue precisamente en estos territorios donde se desarrolló uno de los fenómenos de asimilación más llamativos, la aparición de la figura del gaucho judío, cuyas características se analizarán más adelante.

Una vez mencionados ya los principales rasgos que definieron el asentamiento judío en América Latina desde sus inicios hasta finales del s. XIX, es preciso abordar también el segundo cabo de esta particular relación entre el Nuevo Mundo y España, representado por la figura de Ángel Pulido.

Este médico y senador madrileño (1852-1932) fue el principal motor que propició la toma de contacto entre los sefardíes dispersos por el mundo y España. Heredero de las ideas de Emilio Castelar en torno a la problemática sefardí, mantuvo correspondencia con muchos de estos judíos diseminados por numerosos países, recogiendo datos acerca de sus comunidades y tratando de obtener para ellos beneficios y reconocimiento como españoles exiliados.

El contacto entre Ángel Pulido y el mundo sefardí tuvo su inicio en 1880, cuando el senador realizó un viaje por el Danubio con su familia. En el trayecto que le llevaba de Viena a Budapest, unos sefardíes le escucharon hablar español y lo reconocieron como su propia lengua, que habían seguido manteniendo y utilizando entre ellos transcurridos ya casi cuatro siglos desde la expulsión. Se acercaron y comenzaron a conversar con él, informándole acerca de sus comunidades, su idioma y las costumbres que aún conservaban de los tiempos de Sefarad. Este encuentro despertó el interés de Ángel Pulido por los que consideró como “españoles sin patria” o exiliados, y en 1904 viajó a Oriente para entrevistarse con rabinos e intelectuales sefardíes acerca de su situación.

La preocupación que el senador experimentó por el conjunto sefardí repartido por el mundo se tradujo en campañas activas a favor de este colectivo, así como en la publicación de dos libros: *Los israelitas españoles y el idioma castellano* (1904) y *Espanoles sin patria y la raza sefardí* (1905), donde recogió parte de la correspondencia que había mantenido con casi 150 sefardíes afincados en distintas zonas geográficas. El presente artículo se fundamenta en las informaciones extraídas de las cartas publicadas en dicho libro. También enunció varios discursos ante el Senado, buscando apoyo para la causa sefardí que él defendía, y emprendió la ya mencionada labor de intercambio de cartas con corresponsales sefardíes de todo el mundo.

Esta inspiración filantrópica responde, según Maria Antonia Bel Bravo en su estudio introductorio a *Espanoles sin patria y la raza sefardí*, a tres aspectos principales. En primer lugar, está directamente influenciada por el discurso que

pronunció Emilio Castelar en 1869, titulado “El Dios del Calvario”, en un debate sobre la libertad religiosa.

Creyente y cristiano practicante, no creía culpables a los judíos actuales de la crucifixión de Cristo; creía que la cristiandad era la religión de la misericordia y de la gracia, lo que suponía libertad religiosa e igualdad para todos (Introducción a *Españoles sin patria y la raza sefardí*, pp. 17-18).

El segundo de los factores que nutre este interés es el hecho de que, tras cuatro siglos de diáspora, los sefardíes hubiesen logrado mantener en sus comunidades las costumbres y el idioma de sus antepasados españoles. Este hecho, unido a su condición injusta de expulsados, les convertía a ojos de Pulido en legítimos ciudadanos de España, y justificaba la petición que para ellos hacía el senador de obtención de una nacionalidad que les había sido arrebatada.

Pero en tercer y último lugar, tampoco hay que olvidar una de las mayores razones de peso que movía a Pulido en su tarea de agilizar las relaciones entre España y los sefardíes. Su sentimiento patriótico ante una España que a fines de siglo perdía definitivamente su esplendor colonial -que había ido desmoronándose con el paso del tiempo- le hizo ver a los sefardíes también como una esperanzadora vía de escape. Ángel Pulido siempre concibió esta relación entre sefardíes y España como un vínculo de mutuo beneficio. Su labor filantrópica y de acogida respondía de igual modo al interés por ciertas ventajas que esperaba obtener para su país. Tras el desastre del 98, la decadencia económica en España era acuciante y los sefardíes aparecían como un mecanismo que podía paliarla a través de la extensa actividad mercantil que desarrollaban, así como de su presencia en numerosas partes del mundo. La idea de nombrarles cónsules españoles en sus lugares de origen respondía precisamente al intento de fomentar la presencia de España en el extranjero, establecer contactos comerciales y propiciar así el resurgimiento económico del país.

Estas tres motivaciones fueron las principales razones que impulsaron el interés de Pulido por los sefardíes. Cabe destacar, no obstante, que entre la correspondencia recogida en *Españoles sin patria y la raza sefardí* escasea bastante la presencia latinoamericana, especialmente en comparación con las cartas procedentes de territorios europeos (balcánicos en su mayoría) y norteafricanos. Esto puede ser debido a la evidente distancia geográfica entre España y América, cuyo contacto debía de ser notablemente más complicado que el establecido con el resto de Europa, pero también

existen otras posibles causas. Una de ellas pudo ser el hecho de que el mantenimiento del idioma español (que tanta admiración causaba en Pulido) no resultara tan llamativo en un contexto idiomáticamente afín, como es América Latina, y sí lo fuera en zonas con lenguas nacionales radicalmente distintas, como el griego o el turco. Sin embargo, quizá la razón principal responda precisamente al interés patriótico ya mencionado. A finales del s. XIX, el antiguo Imperio Otomano comenzó a desmembrarse en pequeños estados nacionales, y las potencias europeas dirigieron inmediatamente su atención hacia estos nuevos territorios, creando zonas de influencia y redes de comercio (como demuestra la anexión de Bosnia a Austria). La presencia española, debido a su desastre económico, era nula en estos espacios recién creados, por lo que la figura de los sefardíes que vivían allí (a los que Pulido quería nombrar cónsules españoles) velaría por los intereses de la nación española y se convertiría en su representante. Por ello, Ángel Pulido habría hecho mayor hincapié en cartearse y establecer contactos con los sefardíes otomanos, en detrimento de aquellos que habitaban en zonas con menor interés comercial.

No obstante, y a pesar de que el material del que se dispone es escaso, es posible extraer algunas impresiones que obtuvo Ángel Pulido acerca de los sefardíes latinoamericanos en base a las cartas recibidas. De este modo, el senador enuncia las posibles causas que llevaron a estos judíos a emigrar a tierras del Nuevo Mundo, entre las que destaca la afinidad idiomática (que facilitaría una adaptación al entorno mucho más rápida) y la intensa actividad comercial que ya estaba desarrollándose allí. Pero, más allá de estas dos razones, los motivos que más se repiten en las cartas para ponderar las sociedades americanas en las que viven los sefardíes son la libertad y la igualdad de derechos de los ciudadanos. Naturalmente, esta supuesta igualdad no lo era tanto (se les prohibía, por ejemplo, acceder a ciertos cargos de responsabilidad política; lo llamativo en este caso, sin embargo, es que los obstáculos no venían por su condición de judíos, sino simplemente por la de extranjeros), pero sí es evidente que América, con los procesos de independencia y creación de nuevos países, se constituía como un terreno de pueblos nacientes y emprendedores, donde no existían las antiguas jerarquías hieráticas establecidas en Europa. Así pues, la concepción de América como “la tierra de las oportunidades” también existía para los judíos, que la contemplaban como un espacio aún dúctil, lleno de ciudades nuevas y todavía en construcción.

Por otro lado, y llevado seguramente por su propio afán patriótico, Pulido destaca el curioso sentimiento histórico español del que se hacen partícipes los judíos emigrantes que arribaban a América, la gran mayoría de los cuales no eran ni siquiera sefardíes, sino que su origen se remontaba a una genealogía askenazí. Le llama la atención sobremanera cómo estos judíos, muchos huídos de Rusia, se integran en la sociedad latinoamericana en todos los sentidos, tanto en el idioma como en la práctica habitual de la agricultura, fenómeno que él atribuirá más adelante al legado del espíritu español en esas tierras.

Pero aquí hay algo más curioso todavía, y es que muchos miles de emigrados de Rusia, judíos eslavos de pura raza, van a compenetrarse con el sentimiento histórico español, y a formarse en esta lengua, gracias a las colonias, agrícolas algunas, que se están desarrollando en la Argentina (Pulido, 1905: 171).

Siguiendo esta línea de asimilación al entorno, Ángel Pulido se refiere también a la singular figura del gaucho judío, un verdadero ejemplo de integración judía en el mundo latinoamericano. Por las informaciones que recibe, extrae que aquellos judíos que emigran jóvenes a América o que directamente han nacido allí tienden a reproducir los mismos comportamientos que la sociedad que les rodea, y de ahí que hablen un castellano correcto, se desenvuelvan como buenos ganaderos y agricultores y usen incluso la indumentaria propia del gaucho, lo que les lleva en último término a confundirse con el argentino oriundo.

Estos no son ya puebleros, como se denomina á los aficionados á la ciudad, sino rurales, se mezclan con las hijas del país y confunden su linaje con el de los naturales de aquella tierra (Pulido, 1905: 173).

Con todos estos puntos señalados, es lógico pensar que la intención de Ángel Pulido (y él mismo lo explicita así) está encauzada a animar a que los judíos rusos, que habían llegado huyendo de los horrores de su país, resuciten en América y puedan volver a gozar de una vida digna. Sin embargo, y es aquí donde relucen las convicciones del senador, esto se logrará únicamente gracias al espíritu y el legado español que quedó en esas tierras por medio de la impronta de los conquistadores y del que los judíos deberán empaparse para superar las desgracias anteriores y emprender un nuevo rumbo, siempre guiados por los valores tradicionales.

He aquí, pues, un nuevo y agradable aspecto, con el cual el idioma castellano interviene como alma vivificante de la nueva redención, que ofrecen á los descendientes de Isaac esas feraces y nacientes naciones donde España ha dejado su idioma, su genio y su carácter (Pulido, 1905: 173).

Se trata [...] de que muchísimos miles de seres pertenecientes á ese pueblo judío que, en número de cerca de cinco millones, habita la Rusia y sufre los brutales atropellos y asesinatos que se les inflige, no ya en el año de 1492, sino en el propio año de 1904 que ahora corre; conviertan sus esperanzas á ese otro vivero de naciones descubiertas y civilizadas por el heroísmo, la abnegación y el desinterés de la raza española; aprendan allí su idioma castellano... (Pulido, 1905: 173-174).

Las cartas que recibió Ángel Pulido, además de estas reflexiones en torno a la relación entre España y los sefardíes y el comportamiento de éstos ante las sociedades en las que viven, también contienen datos informativos acerca de las comunidades que constituyeron y cómo las características de cada una influyeron en la particular forma de conservación del idioma y las costumbres de Sefarad. Atendiendo pues únicamente a estas referencias objetivas, se ofrece a continuación una breve relación que contiene los rasgos principales de las tres comunidades sefardíes latinoamericanas con las que se carteo Ángel Pulido: Buenos Aires (Argentina), Barranquilla (Colombia) y Curaçao (Brasil).

En la primera de estas comunidades, la de Buenos Aires, Ángel Pulido contacta con Samuel D. Levy, el director de las escuelas de la Jewish Colonization Association en Colonia Mauricio (una de las colonias que fundó el Barón Hirsch). Los datos que se extraen de su misiva, redactada en un tono muy impersonal, refieren que en Buenos Aires estaban establecidas 150 familias sefardíes (conformando una comunidad de unos 750 miembros), y aventura el cálculo aproximado de que en toda Argentina habitaban cerca de 3.000 sefardíes. La mayoría de ellos eran prósperos comerciantes, se habían enriquecido y, por tanto, gozaban de una vida desahogada. Por último, Samuel D. Levy menciona la existencia de tres sinagogas en la ciudad, de lo que se desprende la libertad religiosa de la que disfrutaban.

El corresponsal de la comunidad de Barranquilla, que en realidad procedía de Curaçao, fue Abraham López Penha, un escritor, librero y fundador del periódico *El Siglo*. En su carta, informa a Pulido del escaso número de sefardíes que habitaban en Barranquilla, y que la mayoría de ellos, al igual que él mismo, procedían de Curaçao. Los pocos que había, sin embargo, gozaban de muy buena posición social, y tenían libertad absoluta para la práctica de sus ritos (a pesar de que no se hubiera edificado ninguna sinagoga).

Por último, se recoge el informe de Haim M. Penso, un sefardí de la comunidad de Curaçao y director del periódico *El Imparcial* (sin confundirlo con la publicación

española de idéntico título). De modo muy conciso, en la carta se menciona la existencia de una sinagoga en la comunidad y, al igual que en las dos anteriores comunidades, el alto nivel social que habían alcanzado los sefardíes, así como la existencia de una legislación que los protegía.

Tras las impresiones que Ángel Pulido extrae de las cartas recibidas -y que plasma él mismo en un resumen que incluye en *Españoles sin patria y la raza sefardí-* y los datos meramente informativos acerca de las comunidades sefardíes latinoamericanas, resulta muy interesante prestar atención al sustrato sentimental o ideológico a través del cual los corresponsales sefardíes emiten su visión sobre España y lo español.

En primer lugar, es notable el acercamiento progresivo al castellano que se produce en todas estas comunidades latinoamericanas, en detrimento del uso del judeoespañol, la lengua propia de los sefardíes. En Buenos Aires se menciona explícitamente que ha quedado relegado a un ámbito meramente familiar, y que no existen librerías, periódicos o escuelas que enseñen esta lengua, ya que se concibe como algo innecesario. En cambio, el castellano es acogido con entusiasmo por las nuevas generaciones, que lo usan como un medio más de integración en la sociedad que los rodea. Tampoco en Barranquilla existen centros intelectuales ni librerías sefardíes (en judeoespañol, se entiende); de hecho, el propio corresponsal (que procedía de un contexto lusoparlante como Curaçao) aprendió español gracias a unas novelas que le daba a leer su padre, de lo que se deduce que nunca nadie se preocupó de enseñarle judeoespañol, ni siquiera en un contexto doméstico. El propio corresponsal de Curaçao, Haim M. Penso, ratifica esta situación al confirmar que en su comunidad el español se habla con cierta propiedad, ya que se imparte una educación cosmopolita en la que tiene gran presencia el aprendizaje de varias lenguas. El mundo hispanoparlante que les rodea es una razón de peso para que el español esté incluido entre dichas lenguas y su uso concreto se destina, como señala Penso, al comercio y la literatura, es decir, como idioma de prestigio. En esta comunidad, el hueco doméstico que en las anteriores ocupaba el judeoespañol está cubierto por el papiamento, de modo que se elimina radicalmente la huella lingüística que les unía con su pasado en la Península.

Por último, es preciso señalar las puntualizaciones concretas de estas cartas en las que aparece de modo explícito el sentimiento que les inspira su mirada hacia España.

Tomando en primer lugar la misiva procedente de Barranquilla, se llega a la conclusión de que estos sefardíes colombianos demuestran cierta afición por el país de sus antepasados, si bien este afecto ya no es tan fuerte. Este debilitamiento es fruto del paso del tiempo (transcurridos ya cuatro siglos desde la expulsión) y de las libertades de las que gozan en Colombia (lo que no sucedía en tierra peninsulares). Señala, además, que América mira con natural resentimiento hacia España, debido a la violencia de la conquista, pero que este rencor ha de pasar. De hecho, el corresponsal apoya el intercambio y el hecho de que España acoja a los sefardíes, pues el propio país también se enriquecería con su aportación.

Aunque algo entibiada la vieja predilección por España, -obra del tiempo, y acaso también de las libertades de que en estos países se goza, -no deja la mayoría de conservarle cierta afición (Abraham Lopez Penha, en Pulido, 1905: 514).

Por su parte, la comunidad de Curaçao no guarda una imagen de resentimiento o añoranza hacia España, sino que su visión es mucho más frívola. Nada en las declaraciones de su corresponsal hace pensar en un recuerdo de Sefarad como tierra de prosperidad cultural o como pasado negro inquisitorial, sino que denotan una mirada superficial en la que prima el entretenimiento y la diversión. España, para ellos, no es más que un lugar donde habitan mujeres hermosas (ellos mismos comparan a sus propias mujeres con la belleza prototípica de las andaluzas), o también un punto predilecto de producción de ocio.

Las hay llenas de gracia, que hacen recordar al tipo andaluz, con ojos negros y rasgados, que en su mirar parece que hablan con expresión y despiden chispas... (Haim M. Penso, en Pulido, 1905: 515).

Vivimos muy unidos, y nuestra holgada posición nos permite disfrutar de los placeres públicos, prefiriendo siempre los que llevan cierto dejo de españolismo, que continuamente nos acosa. Así, por ejemplo, al llegar una compañía dramática española, que son regularmente las que trabajan en nuestro teatro, asistimos casi todos. (Haim M. Penso, en Pulido, 1905: 515).

Finalmente, el caso de las cartas que Ángel Pulido recoge de Buenos Aires presentan el ejemplo más contradictorio e interesante, ya que existen dos informantes que habitan en la ciudad argentina y que encarnan dos puntos de vista completamente contrastados. El primero de ellos, Samuel D. Levy, es el representante sefardí y de sus palabras se desprende que el sentimiento de este colectivo argentino por España es de absoluta indiferencia, ya que tienden a asimilarse al entorno de Buenos Aires y no a su pasado peninsular.

Los israelitas de la Argentina no han organizado aún una colectividad independiente. Forman como un prolongamiento de la Comunidad de Tetuán. Conservan pues la misma opinión de la Comunidad-madre. Sin embargo, bajo el punto de vista de las relaciones con España, hay aquí cierta indiferencia porque tienden á argentinizarse (S. D. Levy, en Pulido, 1905: 643-644).

A este respecto resulta sorprendente el testimonio de Wechsler, un médico alemán afincado en Argentina, enunciador de la voz askenazí en el contexto sefardí latinoamericano. En la carta que le envía a Pulido le informa de su llegada a tierras argentinas como médico, en concreto a las colonias fundadas por el Barón Hirsch, y es asombroso observar la evolución de este judío alemán en contacto con el nuevo mundo que le rodea, pues el resultado es un despoje absoluto de su identidad askenazí para adoptar la lengua, el pasado histórico y el sentimiento español propios de los sefardíes. Él mismo reniega de su idioma alemán (por razones que, aduce, no le interesan a Pulido) y se convierte en un abanderado de la lengua española, pretendiendo que los judíos adopten el castellano como idioma nacional cuando logren tener un país autónomo (afirmación de la que se deduce su ideología sionista). Más aún, lleva incluso su defensa a la idea de publicitar el español en Europa como idioma universal y plasma de forma material este empeño en un libro que él mismo publicó en 1897 en Berlín, *Manual de lengua castellana al uso de los colonos israelitas en la República Argentina*, y que le envía a Pulido.

La idea que yo tengo es tratar de hacer adoptar el bello idioma castellano como idioma nacional de los Judíos, cuando estos tengan un país autónomo, sea en Palestina, sea en Uganda ú otra parte. [...] el castellano me parece el ideal en cuanto á riqueza, sonoridad, facilidad, cultura, etc. etc. hasta el punto que yo pienso seriamente hacer más tarde en Europa una propaganda, para recomendarlo como idioma universal (Wechsler, en Pulido, 1905: 175).

Resulta sorprendente que sea precisamente un judío ajeno al pasado español, como corresponde a un alemán askenazí, el que reivindique el idioma castellano y el legado de Sefarad, mientras que son los propios sefardíes los que lo han olvidado o, incluso, reniegan de él, asimilándose al entorno y permaneciendo indiferentes con respecto a España. Es muy posible que esto se deba a la holgada posición social y al bienestar del que gozaban estos sefardíes en sus lugares de residencia, siendo así que la mano que les tiende España a través de la figura de Ángel Pulido para ellos resulte innecesaria o carente de interés. Además, muchos de estos sefardíes ya habían nacido en América o habían emigrado allí muy jóvenes, por lo que se habrían visto inmersos de

alguna manera en las recientes luchas por la independencia de la metrópoli y hecho suyo el sentimiento de libertad y distancia en relación a la patria de sus antepasados.

BIBLIOGRAFÍA

BENBASSA, Esther y RODRIGUE, Aron (1995): *The Jews of the Balkans. The Judeo-Spanish Community, 15th to 20th Centuries*, Oxford, Blackwell.

_____ (2004): *Historia de los judíos sefardíes: de Toledo a Salónica*, Madrid, Abada.

Encyclopaedia judaica (2007), Detroit [et.], Thomson Gale.

MÉCHOULAN, Henry (1993): *Los judíos de España: historia de una diáspora 1492-1992*, Madrid, Trotta.

MAZOWER, Mark (2000): *Los Balcanes*, Barcelona, Mondadori.

PULIDO, Ángel (1905): *Españoles sin patria y la raza sefardí*, Granada, Universidad.

**CUADERNOS PARA LA ENFERMEDAD:
DE SUSAN SONTAG A GABRIELA LIFFSCHITZ**

Miguel Ángel Martínez García
Universitat de València¹

Palabras clave: Enfermedad, Cáncer, Cuerpo, Biomedicina.

La enfermedad es el lado nocturno de la vida, una ciudadanía más cara. A todos, al nacer, nos otorgan una doble ciudadanía, la del reino de los sanos y la del reino de los enfermos. Y aunque preferimos usar el pasaporte bueno, tarde o temprano cada uno de nosotros se ve obligado a identificarse, al menos por un tiempo, como ciudadano de aquel otro lugar (Sontag, 1996: 11).

Así comienza el archicitado ensayo de Sontag acerca de la enfermedad y su carácter metafórico (“metáfora” tal y como la entendía Aristóteles, es decir, dar a una cosa el nombre de otra). Más abajo, enuncia su propósito, encomiable, por cierto, pero inevitablemente al amparo de esta tutela (por cierto, metafórica). No obstante, hay otros modos de concebir, comprender, el binomio salud/enfermedad (y su relación con la escritura o la literatura) que no se inscriben dentro del discurso del modelo médico hegemónico o biomédico y que no son incompatibles con ese gesto.

Según Sontag, las metáforas que giran en torno a ciertas enfermedades producen su estigmatización (a menudo, “siniestras”). Entonces, “el modo más sano de estar enfermo es el que menos se presta y mejor resiste el pensamiento metafórico”. “Mi objetivo – dice Sontag – era aliviar el sufrimiento innecesario” de los enfermos, (tal y como lo formuló Nietzsche): “calmar la imaginación”, no “pensar acerca de la enfermedad”; no otorgar (“propósito de todo esfuerzo literario”), sino “privar de significado [...] al mundo real. Al cuerpo”. De este modo, el cuerpo dejaría de estar asociado a la idea del mal (*encarnada* en el cáncer o el sida) y podría entenderse en tanto que cuerpo neutro². El cáncer podría ser considerado, al fin, “una mera

¹ Este artículo se inscribe en el marco de la labor investigadora del autor, bajo el patrocinio del programa BFPI de la Conselleria d’Educació de la Generalitat Valenciana.

² Es decir, como el lugar en el que se produce o aparece la enfermedad “real” que, a su vez, eso sí, puede llevar a oscurecerlo (“el lado nocturno de la vida”).

enfermedad –muy grave, pero no más que una enfermedad. [...] Sin «significado»” (1996: 11 y 98-100).

La cuestión es: ¿a qué se refiere Sontag cuando recurre a esta fórmula: “mera enfermedad”, o “no más que una enfermedad”? ¿“Sin significado”? Sontag solo quería reducir el (su) sufrimiento. Tal vez por ello no advierte que el concepto aristotélico de metáfora es demasiado frágil, y que además “presupone una idea consensuada sobre lo que significa «enfermedad» propiamente dicha”. Según Sontag, lo que dicta el saber médico alopático: “Hablar sobre las enfermedades en relación con estados psíquicos” o “normas culturales [...] significa, en cambio, metaforizarlas” (Anz, 2006b: 147).

Por un lado, Sontag olvida que no solo las figuraciones literarias de la enfermedad pueden responder a construcciones culturales, sino que el concepto de enfermedad que dicta la medicina científico-técnica, y esta misma, son, asimismo, resultado de formaciones culturales e históricas. De este modo, la medicina occidental o biomedicina³ no designa sino “el sistema médico desarrollado en Occidente desde la Ilustración y que se caracteriza por asumir la distinción cartesiana entre cuerpo y mente y por su comprensión de las enfermedades” como “entidades definidas producidas por causas únicas”. Lo que las define es una “anormalidad” funcional o estructural, “de base orgánica”, que puede ser observada “directamente a través de sus signos o por otros medios” (Comelles y Martínez, 1993: 85). A esto se refería Sontag. Esto es, para ella, lo propio y lo real: la “mera enfermedad”, “la enfermedad física como tal”⁴. Esto y la

³ “También llamada [...] científica, alopática, cosmopolita o etnomedicina fisiológicamente orientada” (Comelles y Martínez, 1993: 85). Como indican Comelles y Martínez o Anz, la medicina académica ha permanecido “fuertemente sujeta” a los paradigmas científico-culturales “enraizados en las ciencias naturales” (Anz, 2006a: 39) y el racionalismo cartesiano, que retoma la dualidad platónica entre mente y espíritu y articula una serie de oposiciones (mente/cuerpo, racional/emocional, sujeto/objeto, cultura/naturaleza) interrelacionadas cuyo funcionamiento es jerárquico. Con el *cogito*, el intelecto se convierte en el eje del conocimiento y el cuerpo no tardará en recorrer la distancia que va desde su concepción en tanto que mecanismo de precisión hasta el cuerpo entendido como el “lugar de las enfermedades y las deformaciones posibles e imposibles” (Bongers, 2006b: 74). Según David Le Breton, es el tiempo que tarda Vesalio, a partir de esta “base desacralizada”, en desarrollar la medicina occidental moderna a partir del saber anatómico (Vallejos, 2004).

⁴ Según los nuevos paradigmas descriptivos del cáncer, no es más que el resultado de “un proceso bioquímico en la célula que cambia el programa de los procesos de división celular y de la muerte de las células” (Karspenstein-Eßbach, 2006: 215). Desde el marco de la comprensión inmunológica, esto significa que las células cancerígenas son inmortales: “por la síntesis ilimitada de telomerasa no pueden dividirse hasta morir, y desactivan la necrosis y la apoptosis”. Desde otra perspectiva, con la que tal vez Sontag no estaría tan de acuerdo, el cáncer es “un estado de enfermedad que varía considerablemente desde el punto de vista histórico en función de sus parámetros de interpretación, de los sistemas explicativos y de los procedimientos técnico-médicos” (Karspenstein-Eßbach, 2006: 236-238).

práctica médica propia de este modelo⁵, aunque no lo cite en su “panfleto” (Anz, 2006b: 147).

Por otro, no advierte que el discurso poético integra “las enfermedades en contextos de sentido que exceden el horizonte significativo y el ámbito funcional” (Anz, 2006b: 148) de la medicina alopática, excesivamente restringido y con cuyo modelo Sontag está comprometida. De hecho, como señala Bongers, las observaciones médicas y literarias “obedecen a distintos intereses del saber y producen conocimientos diferentes. Mientras que la medicina, como ciencia etiológica, apunta al diagnóstico, la terapia y la cura de las enfermedades”, la literatura es capaz de realizar “evaluaciones estéticas y culturales sobre el estado de la cuestión en un momento dado” (2006a: 15). Es decir, es precisamente a través de las figuraciones literarias de la enfermedad, que según Sontag, en tanto metáforas, restaban “realidad” a las enfermedades, que se articulan espacios de resistencia con respecto al discurso médico y se cuestionan ciertos principios excluyentes o se disuelven las codificaciones binarias (mente/cuerpo; sano/enfermo) demasiado reducidas⁶.

Sin embargo, Sontag, entonces, considera no solo aceptable, sino como el único concepto “real” en este campo semántico, un concepto que si, efectivamente, ha sido aceptado como idea consensuada, es decir, interiorizado, naturalizado, es porque ha sido (bio)políticamente inoculado. Un concepto, entonces, ficcional de enfermedad, que determina, *per se*, los conceptos de literatura y cuerpo, en tanto que los discursos que lo definen funcionan como formas de control del sujeto.

Por otro lado, como señala Torras, Foucault define los conceptos de “biopoder” y de “biopolítica” a partir del concepto de “tecnologías”, que deriva del griego *techné*, que significa “arte”, y que hace “referencia a un conjunto de saberes propios de algo”: “un saber de conocimiento – de logoi – que sabe que se inscribe en el cuerpo y escribe por el cuerpo” (Torras, 2007: 8). Entonces, el cuerpo, no solo ha sido aislado y expulsado del eje del conocimiento (ha dejado de ser leído y escuchado; de escucharnos), sino que además ha sido cubierto, encubierto, por una capa de conceptos

⁵ Determinada por el “biologismo, el individualismo, la a-historicidad, la a-sociabilidad, el mercantilismo y la eficacia pragmática” (Comelles y Martínez, 1993: 85 y 87). El modelo médico hegemónico se opone al subalterno, según la terminología gramsciana.

⁶ Es más, Jochen Hörisch le atribuye a la literatura un saber “patognóstico”, en tanto que las enfermedades, según Hörisch, tienen (son) conocimientos. Así, “la lógica de las enfermedades (patología) y la lógica de los conocimientos (gnoseología) se corresponden entre sí” (2006: 26). La literatura, por tanto, produce un saber “con y a través de la enfermedad” (2006: 53).

normativos. La enfermedad (“esa cosa aparentemente tan real”) se ha convertido en “dispositivo de formaciones de discursos históricos”⁷ (Schäffner, 2006: 173) y el cuerpo (en tanto posesión y no como dimensión del ser) en “la instancia de control máxima” (el que “ejerce el individuo sobre sí mismo”; Vallejos, 2004):

Si actualmente hay una oposición binaria que defina la existencia, esa ya no es la que enfrenta al cuerpo con el alma, sino al ser humano mismo con su cuerpo. [...] La remodelación de la corporalidad y sus funciones es aquello que la ciencia y la técnica [...] han convertido en su objetivo de máxima: el cuerpo es, sí, un ancla incómoda, pero – como sostiene Le Breton – es también la posibilidad de la redención terrena: se busca “la salvación por medio del cuerpo, a través de lo que este experimenta, de su apariencia de la búsqueda de la mejor seducción posible, de la obsesión por la forma, por el bienestar, de la preocupación por mantener la juventud”⁸ (Vallejos, 2004).

En todo caso, hay otros modos de concebir/comprender la enfermedad y el cuerpo, no incompatibles, como decíamos al principio, con el propósito inicial de Sontag, y que, por lo tanto, podrían haber supuesto una alternativa válida a su discurso. Ya que incluso anatómica o biológicamente no existe “el menor fundamento para la disociación o escisión radical entre la mente y el cuerpo, la psique y el soma” (Wilber, 1987: 17), Dethlefsen y Dahlke proponen una concepción integral del ser humano, y un concepto de enfermedad que parte de la suspensión de esa línea limítrofe⁹. La primera consecuencia es que la enfermedad ya no nos es ajena, sino que establece una relación con la historia y el campo total de la persona¹⁰. Entonces, la enfermedad se refiere a “un

⁷ Como indica Anz, ya a partir del s. XVIII, la institución de valores sociales, hábitos de conducta, etc., se programa a partir de los dictados del saber médico, dotados de una “fuerza normativa” hasta entonces desconocida: incluso llegan a teñirse de dramatismo. Al fin y al cabo, “se trata de cuestiones fundamentales de la existencia, [...] de vida o muerte” (Anz, 2006a: 29). Como advierte Foucault, “en la medida en que una sociedad normativa evoluciona, la Medicina, que precisamente es la ciencia de lo normal y de lo patológico, se convierte en la reina de todas las ciencias” (Anz, 2006a: 29).

⁸ Cuando hablamos de cuerpos, de todos modos, sabemos que hay cuerpos y cuerpos. Porque el objeto privilegiado de los modelos médico-cosmético-pedagógicos es el cuerpo de las mujeres. Sin embargo, por cuestiones de espacio, es imposible problematizar, aquí, este concepto, que, por otro lado, enriquecería el comentario de los “cuadernos” de Liffschitz.

⁹ Barbara Kruger se refería al cuerpo como “ese campo de batalla”. Por eso dice Wilber que esa escisión, aunque no fundamentada, adquiere, psicológicamente, “caracteres de epidemia”: porque “toda línea limítrofe es también un campo de batalla” (1987: 17 y 25). Por otro lado, como aclara la etimología: “Salud”, del latín *salus*, significa etimológicamente “unido, completo, íntegro”. Los términos del inglés *health* (“salud”), *heal* (“sanar”), *whole* (“totalidad”) y *holy* (“sagrado”), provienen del griego *holos*, que significa, también, “completar, unir, integrar” (como el español “holístico”). “Enfermedad”, “enfermo”, vienen del latín *infirmus*. El adjetivo latino *firmus*, -a, -um, significa, etimológicamente, “fuerte, sólido”. La proposición latina *in*, funciona como negación o significa “dentro de”. De esta deriva la proposición *inter* (“dentro”). Entonces, el enfermo es el sujeto dividido, separado, aislado. Como el francés *fermé* o el italiano *fermo* (“cerrado”). A partir de aquí, si quisiéramos, podríamos incidir en el carácter y el léxico bélico de la medicina académica.

¹⁰ Según Mitscherlich, “la explicación puramente racional y orgánica de la patogénesis rezaría: las enfermedades con síntomas corporales se presentan sobre un tramo final en órganos o funciones orgánicas. Empero el influjo ejercido sobre estas funciones orgánicas no se produce únicamente a partir

estado del ser humano” y no a ciertos órganos o partes del cuerpo¹¹. “La distinción entre «somático» y «psíquico» puede referirse, a lo sumo, al plano en el que el síntoma se manifiesta, pero no sirve para ubicar la enfermedad” (Dethlefsen y Dahke, 2006: 17-19), ya que es el ser humano, en su totalidad, el que (se) enferma.

Sin embargo, la biomedicina se deja fascinar por la naturaleza del síntoma y lo confunde con la enfermedad en sí. Entonces, en vez de interpretarlo, opta por la supresión, con lo que lo desplaza “al ámbito de lo incongruente” (Dethlefsen y Dahke, 2006: 9). De este modo, el síntoma, en tanto que señal de alarma, no cumple su función informativa. Según Dethlefsen y Dahke, el síntoma denota una carencia, una falta. En este punto, recurren al concepto de “sombra”, tal y como lo formula C. G. Jung, es decir: determinado por nuestra conciencia de polaridad. A partir del hábito de escindir “todo en parejas de contrarios” (2006: 20-22) (lo que está bien y lo que está mal; lo normal y lo anormal; lo que nos produce dolor y lo que nos produce placer) nos vemos obligados a elegir uno o una cara de los componentes de un acto, una experiencia, etc.; y a excluir el otro, que, de este modo, pasa a formar parte de nuestra sombra. Dethlefsen y Dahlke la definen como “la suma de todas las facetas de la realidad que el individuo no reconoce o no quiere reconocer en sí” (2006: 26) y que, por tanto, descarta¹². De este modo, “la sombra nos hace enfermar, es decir, nos hace incompletos” (2006: 52). Entonces, debemos prestar atención a los síntomas, en tanto que fragmentos de sombra que se manifiestan en los cuerpos. O dicho de otro modo: en tanto que manifestaciones

de una autonomía de procesos bioquímicos y biofísicos: antes bien las funciones orgánicas reciben el influjo de la vivencia” (1971: 16). De todos modos, su concepto de enfermedad no se corresponde más que en algunos puntos con la noción de Dethlefsen y Dahlke, ya que Mitscherlich se apoya en el psicoanálisis y en la medicina psicosomática tradicional.

¹¹ Un estado o un proceso, como la entiende Huneus, por oposición a una “cosa”, como puede desprenderse del hecho de que las enfermedades sean denominadas por sustantivos (1991: 119). En este sentido, podríamos citar un enunciado de Sontag con el que sí coincidimos, cuando afirma que la enfermedad es tan “legítimamente natural como la salud” (1996: 75).

¹² En este proceso entran en juego, otra vez imperceptiblemente, los modelos que describen lo normal y lo patológico, lo moral y lo inmoral, etc. Por eso los motivos que no pueden ser experimentados conscientemente están vinculados, con frecuencia, a la agresividad y a la sexualidad. Como nos recuerdan Dethlefsen y Dahlke, estos motivos “en el proceso de adaptación a las normas y escalas de valores de una comunidad, suelen ser víctimas fáciles de la represión y tienen que buscar su realización por caminos secretos” (2006: 103). Alice Miller, por su parte, le otorga al cuerpo la función que Jung delega en la sombra. El cuerpo es, según Miller, “el guardián de nuestra verdad”, el que, a través de los síntomas, “nos fuerza a admitirla de manera cognitiva” (2005: 11). Entonces, “cuando una persona cree que siente lo que debe sentir y constantemente trata de no sentir lo que se prohíbe sentir, cae enferma” (2005: 25). De todos modos, que los discursos de poder participen en este proceso, no significa que no entren en juego otros factores o que lo determinen unívocamente.

de conflictos no resueltos¹³. Si las “llamadas a la comprensión” (2006: 56) no son escuchadas, “no solo continuarán, sino que se harán más perentorias” (2006: 107) (el llamado desplazamiento del síntoma).

Ahora bien, ¿cómo aprendemos a escucharlas? ¿O solo se trata de recuperar una capacidad que se ha atrofiado o que hemos perdido¹⁴? En todo caso, ¿cómo? ¿Cuál es el significado puntual de cada síntoma? ¿Cuáles son las causas de su aparición, es decir, las causas de la aparición de la enfermedad que les permite visibilizarse? Dethlefsen y Dahlke plantean un método, una guía de lectura y una relación de las partes del cuerpo con sus respectivos atributos psíquicos. No obstante, no se trata de un modelo de lectura cerrado, unívoco, y una relación de parentescos cuerpo/mente definida¹⁵. En todo caso, para llegar a Liffschitz, lo que a nosotros nos interesa es la afirmación de base: la relación con el síntoma, el diálogo con nosotros mismos. Porque además hay cuestiones que están mal planteadas.

El punto de partida erróneo es que reducimos todos los procesos al principio de causalidad. Si no, el mundo sería ininteligible. Sin embargo, esto no significa que sea el sistema que más se acerque a la “verdad”, según la física cuántica. De hecho, cuando establecemos una relación inequívoca entre la causa y el efecto, nos comportamos, según Henry Poincaré, del mismo modo que el hombre primitivo que recurría a los dioses para ordenar el cosmos: recurrimos al sistema más conveniente. Porque según Heisenberg,

en campos de espacio muy pequeños, [...] del orden de magnitud de las partículas elementales, el espacio y el tiempo se diluyen de un modo peculiar, de manera que en tiempos tan pequeños los conceptos de *antes* y *después* no pueden definirse debidamente. Naturalmente, en conjunto, en la estructura espacio-tiempo no puede modificarse nada, pero habrá que contar con la posibilidad de que [...], en apariencia, determinados procesos discurren inversamente a como corresponde a su orden causal (Dethlefsen y Dahlke, 2006: 87-88).

¹³ En septiembre de 1917, es decir, cuando ya se le había diagnosticado una tuberculosis, Kafka escribía esto en una página de su diario: “La infección de los pulmones solo es un símbolo” (Sontag, 1996: 50). Freud dice: “El síntoma procede de lo reprimido, es por así decirlo su representante ante el yo; sin embargo, lo reprimido es para el yo tierra extranjera, una tierra extranjera interna, así como la realidad (...) es tierra extranjera externa. A partir del síntoma el camino condujo a lo inconsciente” (Mitscherlich, 1971: 26-27).

¹⁴ Mitscherlich se refiere a un vocabulario conocido (duelo-lágrima o vergüenza-rubor) y a otro desconocido (1971: 28). ¿No será que lo habremos olvidado?

¹⁵ Dicen Dethlefsen y Dahlke: “No es nuestro propósito producir un manual de consulta en el que uno pueda buscar su síntoma, para ver lo que significa, para, a continuación, mover la cabeza en señal de asentimiento o de negación. Quien utilizara el texto de este modo demostraría no haberlo entendido” (2006: 90). Su objetivo es que el lector se aproxime a la vivencia de la enfermedad de un modo crítico y distinto a como se ha aproximado hasta ahora.

En todo caso, Dethlefsen y Dahlke recurren al concepto aristotélico de causa. En este se distinguen cuatro categorías: la *causa efficiens* (digamos el impulso o la causa energética. El paradigma mecanicista reduce el concepto de causa a esta categoría); la *causa materialis* (la materia en sí); la *causa formalis* (la causa de la forma); y la *causa finalis* (es decir, la causa que piensa en la finalidad o que fija el objetivo). En este sentido, “una enfermedad estaría determinada desde dos direcciones, es decir, desde el pasado y también desde el futuro. Con este modelo, la finalidad tendría un determinado cuadro sintomático y la causalidad actuante (*efficiens*) aportaría” (2006: 80) los medios materiales/humanos adecuados “para realizar el cuadro final” (2006: 93-94). De este modo, el concepto de enfermedad se enriquece por oposición a la medicina científico-técnica: se recupera el propósito de la enfermedad, y el hecho de enfermarse, en sí, adquiere significado.

Por eso, Dethlefsen y Dahlke abogan por la sustitución del pensamiento causal por un pensamiento de tipo analógico o simbólico (más acorde con Bongers, Hörisch e, incluso, con Zambrano). A partir de su concepción del tiempo, en tanto tiempo sincrónico, la analogía, por oposición al principio de causalidad (que lo define a partir de un “antes/después”), no pretende establecer una relación de causa y efecto entre las formas, sino que se interroga por su significado. Es decir, ni la psique produce síntomas físicos, “ni los procesos corporales determinan alteraciones psíquicas” (2006: 89), sino que constituyen las distintas formas que tiene la enfermedad de manifestarse. “En cada plano encontramos siempre el modelo análogo”¹⁶ (2006: 101).

Por todo ello, Dethlefsen y Dahlke entienden la enfermedad como una crisis (en sentido etimológico, en tanto que oportunidad o vía hacia la curación) a la que se le debe dar “sentido” (“el paciente tiene que establecer comunicación con sus síntomas”); un “punto de inflexión” (“en el que lo incompleto puede completarse”): “La enfermedad hace curable al ser humano”. Por tanto, salud no significa la vuelta al estado anterior a

¹⁶ Por ejemplo: según Dethlefsen y Dahlke, la acumulación de toxinas puede ser indicio de conflictos psíquicos. Sin embargo, esto “no significa que los conflictos produzcan toxinas ni que las toxinas generen conflictos. Unas y otros son manifestaciones análogas en planos diversos” (2006: 101). Mitscherlich se refiere a las “sincronicidades físico-psíquicas” (1971: 16). En este sentido el físico David Bohm sugiere que remplacemos el término “psicosomático”, que todavía articula, de algún modo, la diferencia entre cuerpo y mente (y del que nunca hacen uso Dethlefsen y Dahlke), por el término “somasignificativo”, que subraya la unidad del soma con la significación, y lo aleja de las leyes de la causalidad.

la manifestación de la enfermedad¹⁷. No: “la salud siempre está asociada a una maduración y a una ampliación del conocimiento”¹⁸ (2006: 78).

Ahora bien, en este punto, tal vez cabría plantearse otra cuestión: ¿Es posible, y si lo es, es ético, en tanto que útil, plantear este tipo de acercamiento/concepción de la enfermedad ante un caso de cáncer o de sida? Por un lado, considerar este modelo no requiere la renuncia a ciertas prácticas médicas (hegemónicas o no) que pueden ser convenientes. En este caso, la práctica de una mastectomía, si bien resulta oportuna (incluso, imprescindible), no conduce a un estado de salud en sí misma, según Dethlefsen y Dahlke, puesto que no garantiza la comunicación con y la incorporación del síntoma (el tumor cancerígeno). Por otro, podríamos pensar que este modelo es adecuado si consideramos (y no parece aventurado hacerlo a partir de Liffschitz) que aprender a morir (y elegir el modo) es un proceso saludable. En todo caso, es a partir del cáncer cuando Liffschitz¹⁹ articula una política del arte en acción (un “pensamiento radical” acerca de la enfermedad, el cuerpo, el erotismo o la producción artística; Moreno, 2004) que es, a su vez, lo que le da sentido (en tanto que crisis)²⁰. De este modo, además, las metáforas que giran en torno a la enfermedad se enuncian en tanto que metáforas limpias (no *nocturnas*).

Ahora bien, antes, en *Venezia*, Liffschitz ya enuncia, a partir de la angustia, una poética del síntoma. No obstante, es en *Recursos humanos* y, sobre todo, en *Efectos colaterales*, cuando esta, potenciada y ya depurada, forma parte de un proceso de observación coherente:

En el medio del pecho me nace un signo, no es una línea como pensaba, no es un tajo duro y firme como un rasgo de carácter, es un signo, como una z demasiado horizontal, más bien la tilde de la ñ. Miro con detenimiento, miro, ahora que puedo, las transformaciones casi imperceptibles de la carne (Liffschitz, 2003).

[...] Creo que, como todo lenguaje, el cuerpo también tiene su gramática y pone sus acentos donde, en todo caso, el discurso le implica mayor interés (Liffschitz, 2003).

¹⁷ Es decir, a ese estado de enfermedad.

¹⁸ No obstante, esto no “eleva” al enfermo: el enfermo no es el “sabio”, el “lugar o el baluarte del conocimiento”, como advierte Hörisch y como sucede en los casos en los que en la enfermedad es objeto de un proceso de “romantización” (2006: 53). En este sentido, Liffschitz supone un ejemplo de humildad.

¹⁹ Gabriela Liffschitz fue operada de un cáncer de mama en noviembre de 1999, y, por ello, se le extirpó el seno izquierdo. Antes, 1990, había publicado un libro de cuentos: *Venezia*. En 2000 edita *Recursos humanos* y en 2003 *Efectos colaterales*: ambos están compuestos por una serie de fotografías (autorretratos) y un conjunto de textos que se disponen entre ellas; *Un final feliz. Relato sobre un análisis* es publicado póstumamente en 2004.

²⁰ Por si cabía el malentendido, esto no significa que la producción poética, fotográfica, en fin, artística de Liffschitz posterior al diagnóstico de cáncer lo justifique por sí misma.

Aunque en el primero todavía busca “un sustantivo para darle nombre a lo innombrable” (Liffschitz, 2002) (“Palabras suaves para mutilación, tajo, hueco, dolor”), también es cierto que encuentra otros (y que todos remiten, explícitamente a Dethlefsen y Dahlke): “La faltante (como llamo al pecho que me falta) es algo así como un ente en actividad, no se trata para mí de un ausencia sino de algo que está resignificándose a cada momento” (Liffschitz, 2003). No es sino el tiempo que transcurre lo que permite que, en *Efectos...*, esa cicatriz haya sido aceptada, definitivamente, como la génesis de un proceso de transformación (y revuelta) que, por lo tanto, ya ha sido iniciado²¹. Ahora, el cuerpo es “un cuerpo que parpadea” (Boero y Vaggione, 2006), y la enfermedad es en tanto que acontecimiento²² y crisis:

El cáncer en general y la mastectomía en particular parecían ser el horror y nada más, un concepto estático, inapelable. [...] La diferencia residía y reside para mí en cómo podía relacionarme con esto. La diferencia la hacía lo que yo pudiese hacer – pensar, sentir, etc. –. Ahí estaba la singularidad, la de cualquiera. La distinción [...] pasaba por [...] la capacidad de cada uno de transformar las circunstancias en un recurso. Todos vamos a morir y todos estamos ahora vivos [...]; incluso todos los que tenemos cáncer haremos una experiencia personal de la muerte. Desde que apareció la enfermedad pude pensar bastante sobre la muerte [...] como para poder vivir mi vida ahora con una consistencia distinta, con textura (Liffschitz, 2003).

A partir de aquí, la mastectomía, en tanto que pérdida, “abre un espacio para el descubrimiento” (Schettini y Cortés, 2006: p) del yo (un auto-[re-]conocimiento), que cuestiona los conceptos de identidad y verdad²³ (por otro lado, asociados a la angustia) y que suspende, a su vez, el carácter discriminatorio del *cogito*:

Con la enfermedad, yo no encontré una imagen anterior que se destruyó, sino quinientas que destruí mil veces. Fui hippie, fui posmo, fui joven siendo vieja, fui vieja siendo joven, me moví desde el *tailleur* hasta las calzas negras de lycra. Sin teta fue otra imagen, sin pelo es otra imagen. Y aclaro que yo no me quiero proponer como la

²¹ “Antes de ser y representar esa herida” debía “indagar otras formas de acercamiento, otras formas de pensarla e incluirla en mi vida” (Liffschitz, 2003).

²² Tal y como lo entienden Deleuze y, a partir de este, Maillard, cuyo vínculo con Liffschitz, en tanto que “entiende” este concepto poéticamente, es, tal vez, más íntimo. Según Deleuze, “el acontecimiento no es lo que ocurre (accidente), es en lo que ocurre lo expresado mismo que nos hace seña y nos espera. [...] Es lo que debe ser comprendido, lo que debe ser querido” (2007: 11). Para Maillard, “al contrario que una idea, nunca puede ser definido” (2007: 29). “No es un hecho”, sino, de algún modo, “un olor que espera / que alguien lo respire” (2007: 31). “Por eso las variaciones. Por eso los poemas. Un poema puede sugerir el instante. Y en ese instante está el universo entero, en superficie, el universo en extensión, como una enorme trama. Conocerse es viajar como una araña por los hilos de esa trama” (2007: 33-38).

²³ Liffschitz dice: “Antes tenía una verdad que era una ficción desde la cual lo medía y analizaba todo, verdad que extendía al mundo y que [...] debían ser aceptadas por los demás. [...] Después, [...] me parece que lo que hay son verdades muchas, infinitas, que de conjunto aniquilan el concepto de verdad, lo desnaturalizan para siempre. La realidad se vuelve, a los efectos de nuestra relación con ella, sólo una lectura” (Moreno, 2004). Esto coincide, básicamente, con el Principio de Incertidumbre, de Werner Heisenberg.

persona que tiene todas las respuestas, sólo que ésta es una respuesta para mí (Liffschitz, 2004).

Uno es siempre una unidad, dice mi niña. Me miro, eso lo puedo ver, aunque haya partes de mí que ya no están; de hecho, es entonces que veo la unidad, lo indestructible, lo inseparable del concepto de mí. Lo que se escribe, lo que logra inscribirse siempre, donde sea. Es ahí donde estoy (Liffschitz, 2003).

En este sentido, Liffschitz se aproxima a Dethlefsen y Dahlke en cuanto a su concepción del principio de causalidad, y en su relación con la enfermedad en tanto que proceso. Como ellos, cuestiona no solo el pensamiento mecanicista de la medicina alopática, sino la tendencia de “las terapias alternativas” (la psicósomática) a enunciar un porqué que el enfermo, precisamente, en tanto “portador ignoto de la solución”, debía interpretar. Según Liffschitz, “eso era la impotencia – o la angustia –: una cura desesperadamente cercana pero inalcanzable” (Brodsky y García, 2004). En Liffschitz, la cuestión no es tanto “por qué”, sino que, a partir de una sustitución (una “mutación” en vez de la “mutilación”) que le permite adoptar una actitud “activa y creativa”: “qué hago ahora con esto”²⁴ (Vitulo, 2004: 22).

El gesto que resulta es un gesto político, un gesto que deconstruye el concepto de enfermedad, y que le devuelve, a esta, entonces (y solo entonces) ese estatuto²⁵: Liffschitz rechaza la reconstrucción del pecho y se niega a plegarse a los gestos normativos de la enfermedad: la pose de “enferma doliente”, el tono trágico o el pudor (Moreno, 2004; Vallejos, 2004): “Desde la operación, pasaron muchas cosas: hice las fotos, hice diversos tipos de quimioterapia [...], me fui de vacaciones e hice topless siendo impar, hice rayos, hice más fotos, más quimio, seguí viviendo...” (Liffschitz,

²⁴ Probablemente, sería estimulante realizar un estudio que añadiese un tercer componente a las relaciones entre el modelo de Dethlefsen y Dahlke y la experiencia de Liffschitz: el concepto de “razón-poética”, enunciado por María Zambrano. De forma concisa, en su obra *Filosofía y poesía*, Zambrano establece una distinción entre las figuras históricas y arquetípicas del filósofo y el poeta. Según Zambrano, este concepto podría conciliar el hallazgo poético y la violencia filosófica (2006), en tanto que “forma total de conocimiento” y “vía para la comprensión, para el «estado de abierto»”. “La razón-poética será, pues, «un saber de reconciliación». [...] Reconciliación entre los fragmentos en que el hombre se encontró dividido como individuo y como sociedad, reconciliación también entre las ciencias para ofrecer, más allá de las costumbres de la razón, una visión más unitaria de la realidad”. En fin: “Un método mediante el que se trata de descubrir el «ser»”; es “el propio hacer del hombre haciéndose a sí mismo; es razón *poiética*, razón creadora” (Maillard, 1992: 12, 28, 29, 31 y 32). No parece, pues, descabellado pensar que un estudio de este tipo enriquecería la comprensión de ese vínculo (Dethlefsen y Dahlke-Liffschitz) y del gesto político-creativo de Liffschitz.

²⁵ A pesar del estado de la cuestión, tal y como indica Maillard: “Si bien del sufrimiento puede hablarse en términos generales, del dolor físico, en cambio, no. Y siendo así, no puede hacerse cultura de lo que de ello se diga: el dolor no es político. Ninguna cultura puede fraguarse en el dolor. En el dolor sólo germina el grito, y el grito es estéril. El enfermo es un exiliado; no hay sociedad que pueda fraguarse en la enfermedad; la enfermedad no es política” (2009: 125).

2003). Con esto, el concepto de enfermedad, que había sido definido como un “dispositivo de formación de discursos históricos”, se convierte, sin embargo, a su vez y de modo inevitable, en un dispositivo de deconstrucción polifónico, en la línea de Anz, Bongers o Hörisch y a pesar del olvido de Sontag.

Por ejemplo: en los autorretratos, Liffschitz, desnuda, o casi (privilegiando el enfoque de la cicatriz), aparece envuelta (y jugando) entre distintos accesorios²⁶, eróticamente (deseante). En este caso, no es que tuerza, solamente, el protocolo del desnudo, sino que plantea otro tipo de vínculo entre la enfermedad y el deseo o “pone en práctica – también – una política de la mirada que sostiene que ni la feminidad ni el erotismo residen en la anatomía, sino en una particular puesta en escena” (Cortés, 2003). De hecho, según Vitullo, el cuerpo de Liffschitz

es ahora más mirado, admirado y deseado. Por haberse sumergido en aquellas líneas de fuga planteadas por Deleuze, que le permite introducirse en un espacio topológico diferente, a través de un giro que es posible con la desterritorialización de un estado de estratificación de un cuerpo (Vitullo, 2004: 27).

Podríamos citar otros (a partir de Boero y Vaggione, la impugnación de la mirada, en tanto que construcción social; de la idea de lo “normal”, según Lyotard; o de la lectura occidental de la muerte), pero, en todo caso, el gesto es el mismo. Ese gesto político que, en tanto que gesto orientado a lo social y lo público (a la *polis*: al otro, a los otros) es, sobre todo, un gesto saludable (salud en tanto que recurso, y no como un fin en sí misma). En Liffschitz, la enfermedad no se constituye en tanto que experiencia individual (el dolor, la salud, la literatura)²⁷. De hecho, según Vitullo, “es aquí donde se puede ver la luz”, en tanto que gesto extensible²⁸. Es decir, “no solo en la enfermedad sino también en los cambios corporales producidos por otros estados, [...] el de la adultez, de la vejez, la parálisis de un miembro, un cuerpo en silla ruedas, entre otros posibles” (Vitullo, 2004: 23). Entonces, tal vez haya, en este punto, una sociedad que pueda fraguarse: una cultura. “Por suerte – como dice Liffschitz –, siempre están las palabras, me digo, cuyo cuerpo, como el mío, nunca puede ser realmente devastado. Mal interpretado sí, citado erróneamente, también, pero para la devastación no hay aquí un cuerpo que se ofrezca” (2003).

²⁶ “La red, el body, las plumas, las perlas, [...] las cadenas, los anillos, el maquillaje” (Boero y Vaggione, 2006).

²⁷ Porque ninguna enfermedad lo es. La salud de todos es también como una extensa trama.

²⁸ “Un gesto no se hace: acontece” (Maillard, 2007: 53).

BIBLIOGRAFÍA

- ANZ, Thomas (2006a): “Argumentos médicos e historias clínicas para la legitimación e institución de normas sociales”, en BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 13-29.
- ____ (2006b): “La esquizofrenia como sintomatología de época. La patología y la poetología alrededor de 1910”, en BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 139-157.
- BARRIGA, Silverio (1992): “La Salud ¿para qué?: elementos de Psicología Social en la Promoción de la Salud”, *Revista de psicología de la salud*, Universidad de Alicante, 4, pp. 3-20.
- BOERO, M.^a Soledad y Alicia VAGGIONE (2006): “Acerca de la mirada. Apuntes sobre *El desierto y su semilla*, de Jorge Barón Biza, y *Efectos colaterales*, de Gabriela Liffschitz.”, *Astrolabio: Revista virtual del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba*, 3.
- BONGERS, Wolfgang (2006a): “Literatura, cultura, enfermedad. Una introducción”, en: BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 9-13.
- ____ (2006b): “El pensar anatómico: Rembrandt, Sebald, Hierro”, en BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 73-95.
- BRODSKY, Graciela y Germán García (2004): “Si esto fuera un pase... Presentación en la EOL del libro de Gabriela Liffschitz «Un final feliz: relato sobre un análisis»”, *¿Qué será el sinthome?*, 21 de septiembre de 2004 (revista digital).
- COMELLES, Josep M.^a y Ángel MARTÍNEZ (1993): *Enfermedad, cultura y sociedad*, Madrid, Eudema.
- CORTÉS, Paola (2003): “Efectos colaterales”, en *Los inrockuptibles*, Marzo de 2003 (revista digital).
- DETHLEFSEN, Thorwald y Rüdiger DAHLKE (2006): *La enfermedad como camino*, Barcelona, DeBolsillo.

- HÖRISCH, Jochen (2006): “Las épocas y sus enfermedades. El saber patognóstico de la literatura”, en BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 47-73.
- HUNEEUS, Francisco (1991): *Lenguaje, enfermedad y pensamiento*, Santiago de Chile, Cuatro Vientos.
- KARPENSTEIN-EßBACH, Christa (2006): “Cáncer-literatura-conocimiento. De la personalidad cancerosa a la comunicación total”, en BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 213-249.
- LIFFSCHITZ, Gabriela (2003): *Efectos colaterales*, Buenos Aires, Norma.
- _____ (2006): *Venezia*, Buenos Aires, Tantalia.
- _____ (2002): “Recursos Humanos. Fotografía y texto. Editorial Filo Libri. Fragmentos”, en *Pisar el césped*, Invierno de 2002 (edición virtual).
- _____ (2004): “Mientras tanto”. En: *Página 12. Radar*, 15 de febrero de 2004 (edición virtual).
- MAILLARD, Chantal (1992): *La creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*, Barcelona, Anthropos.
- _____ (2007): *Matar a Platón*, Barcelona, Tusquets.
- _____ (2009): *Contra el arte y otras imposturas*, Valencia, Pre-Textos.
- MILLER, Alice (2005): *El cuerpo nunca miente*, Barcelona, Tusquets.
- MITSCHERLICH, Alexander (1971): *La enfermedad como conflicto: ensayos sobre medicina psicosomática*, Buenos Aires, Sur.
- MORENO, María (2004): “Gabriela Liffschitz 1963-2004”, *Página 12. Las 12*, 20 de febrero de 2004 (edición virtual).
- SCHETTINI, Ariel y Paola CORTÉS (2006): “Sobre Venezia, de Gabriela Liffschitz”, *El interpretador*, 27 (revista digital).
- SHÄFFNER, Wolfgang (2006): “Delirios de interpretación y sistemas de registro”, en BONGERS, Wolfgang y Tanja OLBRICH: *Literatura, cultura, enfermedad*, Buenos Aires, Paidós, pp. 173-191.
- SONTAG, Susan (1996): *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Taurus.

- TORRAS, Meri (2007): Dossier del curso “Construcción de cuerpos, identidades y sexualidades”, del Màster Oficial en Estudis de Dones, Gènere i Ciutadania de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- VALLEJOS, Soledad (2004): “El cuerpo en los 90: chicas intervenidas”, *Lecturas: Educación física y deportes. Revista digital*, 78.
- VITULLO, M.^a del Carmen (2004): “Mutaciones de/en lo corporal”, en *Educación Física y Deporte*, Universidad de Antioquía, 23, pp. 19-32.
- WILBER, Ken (1987): *La conciencia sin fronteras*, Barcelona, Kairós.
- ZAMBRANO, María (2006): *Filosofía y poesía*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.

LA LITERATURA ANTIÁULICA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL Y PRERRENACENTISTA

María del Rosario Martínez Navarro
Universidad de Sevilla

Palabras clave: Corte, Literatura española, *Mare malorum*, Sátira, Vicio.

1.- Introducción

Dentro del fecundo cultivo de la sátira, característico de la Edad Media y el siglo XV, en toda la Península Ibérica, sobre todo en la literatura de raíces populares así como en obras anónimas colectivas, es notable una literatura satírica dirigida contra la Corte. Entre los testimonios más representativos para este estudio se han seleccionado una serie de manifestaciones dirigidas contra el rey, el papa y la nobleza a las que nos aproximaremos en las páginas que siguen a través de un enfoque comparatista e intertextual para señalar la similar concepción peyorativa del mundo cortesano desde los primeros testimonios, en su desarrollo durante el siglo XIV y su extensión hasta el XV, como importante caldo de cultivo para la explotación de un subgénero de vital importancia en el Renacimiento: la sátira anticortesana. Aun teniendo presente la inmensa complejidad de abordar y acotar un campo tan amplio como es éste de la sátira y sus diversas ramas temáticas, con estos textos se intenta dar cuenta de las semejanzas y relaciones sincrónicas y diacrónicas entre las distintas literaturas peninsulares contemporáneas, intentando extraer un motivo común con mayor o menor profusión en el marco referencial de la Corte en cuanto a la representación simbólica e invertida de ésta como lugar de graves vicios tales como la avaricia, la codicia, la envidia o la lujuria, entre otros, insertados dentro de la corriente del *mare malorum* y de los siete pecados capitales.

2.- Primeros testimonios

Remontándonos en este bloque a los testimonios más remotos en los que se pueden dilucidar evidencias contra la Corte castellana o aragonesa, aparte de una serie de romances o de la *Historia roderici*, en la que se reprende a Alfonso VI dejarse influenciar fácilmente por los cortesanos envidiosos, nos encontramos con una literatura de ataque dirigida a los soberanos para que corrijan sus vicios; por ejemplo, dentro de la poesía catalana de los siglos XII y XIII, en el canto de cruzada *Empeiraire, per mi mezeis*, entonado por el trovador Marcabré. Poesía de escarnio también se encuentra en el *Bel m'es qui a son bon sen.*, sátira literaria compuesta en el tercer cuarto del siglo XII por el trovador y poeta Peire D'Alvernia, quien en su viaje a la Corte catalana, destaca, entre otros defectos, su pobreza.

Siguiendo con las alusiones anticortesanas, por otro lado, en la corte de Raimundo V de Tolosa se propagaron burlas hacia el casto Alfonso II de Aragón, en cuya corte, posteriormente, recibiría Jaime I críticas de parte de Sordelo de Mantua o Bernart de Rovenhac, de las que el monarca sale bastante malparado pues es tachado de mal caballero, traidor y cobarde, lo que se unía a otros improperios como el de usurpador de la corona por otros caballeros trovadores y poetas aragoneses y provenzales como Guiraut del Luc, Rambaldo de Vaqueiras y, especialmente, el trovador de su corte Guillem de Cervera, quien en sus composiciones hace hincapié en la decadencia, vicios y flaquezas del reino, y Bertran de Born en *Puois lo gens terminis floritz*¹.

En la primera mitad del siglo XIII, en el anónimo *Debate de Elena y María o Disputa del clérigo y el caballero*², a través de María, se hace una requisitoria contra la vida del caballero en palacio, recogiendo para ello un *leit-motiv* esencial y recurrente en la literatura del *mare malorum* desde la época clásica como es el del *mal comer*, el *mal dormir*, el mísero sueldo y el insoportable malestar general que la vida cotidiana cortesana conlleva:

Cuando al palacio va
sabemos vida que le dan:
el pan a ración,
el vino sin sazón;

¹ Véase Riquer (1950); Scholberg (1971: 15-49); Kastner (1937: 225-48).

² Véase Menéndez Pidal (1976).

sonríe mucho e come poco,
va cantando como loco.
Como tray poco vestido
siempre ha fambre e frío;
come mal e yace mal
de noche en su hostal,
ca quien anda en casa ajena
nunca sal de pena (vv. 51-62).

Avanzando en el período medieval, nos interesan las sátiras en las que son evidenciados igualmente estos y otros motivos antiáulicos estrella, por ejemplo, algunas sátiras galaico-portuguesas del XIII que nos refieren y censuran detalles cómicos de la vida cortesana del siglo, concretamente de sus malas costumbres, que van desde sus pobres comidas, la embriaguez, la fanfarronería o la inadecuación en el vestir a sus vicios mayores, entre los que se encuentran la avaricia, la gula, la vanidad y, sobre todo, las codiciadas ansias de “medrar”. En efecto, las poco modestas pretensiones de los cortesanos constituyen otro de los lugares paralelos enraizados en la sátira anticortesana desde Juvenal, Horacio, Luciano y Lucrecio y recogidos por los grandes humanistas europeos y cultivadores del género —en su mayoría italianos— como E. S. Piccolomini, G. F. Poggio Bracciolini, E. Bentivoglio, L. Ariosto, F. Berni, U. von Hütten, S. Brant, P. Aretino o Erasmo, entre otros, como importante y decisivo embrión del tópico del “menosprecio de Corte y alabanza de Aldea” y de la literatura antiáulica española del XVI, representada principalmente por Antonio de Guevara y Cristóbal de Castillejo³.

3.- El género en el siglo XIV

Adentrándonos en la primera mitad del siglo, nos encontramos ya con la primera de las obras colectivas con referencias anticortesanas en uno de los textos más conocidos y de gran influencia, sin duda, para la poesía satírica posterior de todo el siglo XV y el XVI como es la *Danza general de la muerte* y sus derivaciones⁴, escrita durante el reinado de Enrique III de Castilla y en la que, con un lenguaje alegórico, se acusa y recuerdan los vicios ya conocidos de la tiranía, la avaricia, la gula y la lujuria de personajes áulicos por excelencia: el Papa, el Arzobispo, el Cardenal, el Emperador, el

³ Véase Márquez (1998: 119); Reyes (2000); Rallo (1979, 2004). Sus testimonios y los de otros autores españoles y europeos, así como las posibles fuentes son campo de estudio en mi Tesis Doctoral, titulada *La literatura anticortesana en el Renacimiento español: Cristóbal de Castillejo*, actualmente en proceso de culminación.

⁴ Juan de Pedraza, *Danza de la muerte* (1551) y Michael de Carvajal, *Las Cortes de la Muerte* (1557).

Rey o el Duque, quienes son fustigados duramente resaltando sus “trapos sucios” con variados vituperios que describen a la perfección la corrupción de los estamentos e instituciones a las que representan⁵. Pasemos a las coplas correspondientes al apóstrofe de la Muerte al Emperador, el Rey y el Arzobispo:

E por los palacios daré por medida
sepulcros oscuros de dentro fedientes,
e por los manjares, gusanos royentes
que coman de dentro su carne podrida.
[...]
Emperador muy grande en el mundo potente,
[...]
Aquí perderedes el vuestro cabdal
que atesoraste con grand tiranía,
[...]
¡Rey fuerte, tirano, que siempre robastes
todo vuestro reyno o fenchistes el arca!
[...]
Señor arzobispo, pues tan mal registes
vuestros súbditos e clerecía,
gostad amargura por lo que comiste
manjares diversos con grand golosía (Sánchez, 1864: 379-85).

La Curia papal no sale exenta y así el Arcipreste de Hita en el *Libro de Buen Amor* en el “Enxiemplo de la propiedat que el dinero ha” en las estrofas 492-94 se burla de la codicia en la corrupta corte papal romana:

Yo vi en corte de Roma, do es la Santidad,
que todos al dinero fazíenle homildat;
grand onra le fazían con grand solepnidat:
todos á él se omillan como a la Magestat (Ruiz, 1998: 129).

En la segunda mitad del siglo tenemos que traer a colación otras manifestaciones anticortesanas incluidas, de nuevo, en algunas cantigas de escarnio y *maldezir* galaico-portuguesas, en el *Poema de Alfonso onceno* y en el *Rimado de Palacio* del Canciller Ayala, sátira en la que nos detendremos a continuación por las abundantes concomitancias con el tratamiento del tema en la literatura renacentista.

3.1.- La visión de la Corte en el *Rimado de Palacio*

El Canciller al reflejar su mundo como en un mero espejo, a lo largo de las distintas secciones de la obra nos narra mediante un magistral análisis psicológico la

⁵ Véase Onrubia (1975: 105-20).

inmoralidad y vicios de la Corte real de Pedro I, en un clima que fomenta la progresiva ruina del reino, destruido por una codicia que “lo trae asi dannado” (López de Ayala, 2008: 425-76)⁶. A modo de ejercicio de autoconfesión de su propia experiencia cortesana, de manera similar a como en el XVI Guevara y Castillejo volverían a llevar a cabo, describe el sinvivir de la vida en palacio pasando revista a sus contemporáneos cortesanos y destacando el corrillo de aduladores, aprovechados y “trepas” que se ganan la confianza del rey recurriendo a una de sus más experimentadas “artes”, la lisonja:

Los priuados del rey e los sus allegados,
Asás tienen de quejas e de grandes cuydados,
Ca, mal pecado, muchos consejos son errados
Por querer tener ellos los reyes lisonjados (p. 433).

No resulta descabellado, por tanto, que el autor se sienta prisionero en una especie de “jaula dorada”⁷ rodeado de hipócritas, codiciosos, “robadores”, “porteros”, “contadores trapisondistas” y “rapaces privados” (Scholberg, 1971: 188; Márquez, 1998: 119; Rodríguez, 1968: 31-32) que supone la Corte y su entorno contaminado de estulticia; por si fuera poco, al tratar del “Gobernamiento de la República” y de los “Fechos de palacio”, describe la dificultad añadida de entrar siquiera, para luego cobrar sus innumerables servicios, el malvivir cotidiano y los peligros que acarrea, motivos antiáulicos relacionados con la eterna queja del cortesano que expresa, así, sus *cuitas* al darlo —y perderlo— todo por la Corte. Sirvan de ilustración algunas de las estrofas más significativas del texto:

Disen los priuados, seruimos de cada dia
Al rey, quando yantamos es mas de medio dia,
E velamos la noche, que es luenga e fria,
Por conçertar sus cuentas e la su atasmia.
[...]
Las cortes de los reyes, quién las podrá pensar?
Quanto mal e trabajo el omne ha de pasar,
Perigros en el cuerpo e el alma condenar,
Los bienes e el algo siempre lo aventurar.
Si mill annos los syrvo e vn dia fallesco,
Disen que muchos males e penas les meresco:
Si por ellos en cuytas e cuydados padesco,
Disen que como nesçio por mi culpa peresco.
[...]
De sueldo de tres meses non puedo ser pagado,
De la tierra de antanno dos terçios no he cobrado;
He perdido mis bestias, mis armas empennado;

⁶ Se utiliza la misma edición para todos los textos seleccionados.

⁷ La aparición de este tópico de la jaula no resulta casual al estar en relación directa con su conocida prisión verdadera en una jaula de hierro donde compuso gran parte de la obra.

A dos meses que yago doliente, muy lasrado (pp. 433-39).

Usando, por otra parte, la técnica de comparación retrospectiva, al repasar los pecados mortales en las coplas correspondientes a sus “Siete obras espirituales”, tacha la simonía, la codicia y el amancebamiento de la curia papal, síntomas inequívocos y contrarios a la idealizada “escuela de hombres” que ha de constituir una corte según él mismo describiría en la traducción de la *Caída de Príncipes*:

Agora el papadgo es puesto en riqueza;
De le tomar cualquier, non toman peresa,
Maguer sean viejos, nunca sienten flaqueza,
Ca nunca vieron papa que muriese en pobresa.
[...]
Con estas malas porfias, anda mal perdimiento
En estado tan santo, que es todo fundamento
De nuestra fee católica e cáuanle el çimiento
Soberuia e cobdiçia, que non han escarmiento.
[...]
Non fablo en ximonía nin en otros muchos males,
Que andan por la corte entre los cardenales (pp. 431-32).

Con todo ello, el Canciller no descuida ninguna razón para resumir negativamente la miserable vida que el 99 % de los habitantes sufre durante toda su vida en la Corte porque “el que en la corte anda asi pasa, mal pecado / sy a uno va bien, vn millar pasa penado” (p. 440).

4.- La sátira antiáulica en el siglo XV

Un paso decisivo para el posterior desarrollo de la sátira de las miserias de la Corte lo constituye la época prerrenacentista, pues es este siglo XV un período eminentemente fructífero en la producción de sátiras e invectivas y supone el florecimiento de una literatura realista crítica hacia los reinados, en mayor medida castellanos, de Enrique III y sus sucesores, Juan II y Enrique IV⁸.

En este sentido, hasta la primera mitad del siglo aparecen en Castilla y Aragón determinadas composiciones de marcado carácter crítico y cronístico, especialmente contra los monarcas y los validos por parte de poetas de corte y de cancionero que, a la vez de componer la lírica amorosa, observan y recogen en sus textos lo que les circunda, como expertos de la vida de palacio y de sus exigentes rituales⁹. Entre todos, cabría

⁸ Véase Rodríguez (1968).

⁹ Véase Rincón (1968).

destacar a Fernán Pérez de Guzmán, embajador en el reino de Aragón de Enrique III y quien en sus *Coplas o Tractado de vicios y virtudes*¹⁰ —en otra confesión rimada— desarrolla el tema de la caída de príncipes y la queja del cortesano, condenando el orgullo, la soberbia, el servicio interesado o la avaricia, además de los gastos y lujos de los grandes señores en fastos, convites, joyas y vestidos, males que nos remiten al Canciller Ayala como acabamos de analizar.

El mismo autor en *Generaciones y Semblanzas* critica asimismo la codicia y ambición de la nobleza de la corte castellana, motivo muy recurrente en el siglo XV y, como emprenderá el Marqués de Santillana, se refiere a un grave problema como es la perdición del reino por parte del influenciado Juan II al dejarlo en manos de su privado favorito, el tan odiado y codicioso condestable de Castilla, Álvaro de Luna.

Otros claros exponentes de poemas burlescos que agrupamos aquí son los de Fray Íñigo de Mendoza en su dura reprensión a Enrique IV y a su inmoral y lujosa corte, por ejemplo, en las *Coplas de 'Vita Christi'*; inspirándose en Pérez de Guzmán, desapruueba de la misma manera las viciosas costumbres del monarca y el escaso recato de ciertos cortesanos pomposos de la copla 188, “muy hechos gallos / delante las portuguesas” (Mendoza, 2002) y presas fáciles de la lujuria, la codicia o la soberbia, origen de todo vicio.

Por otro lado, el Marqués de Santillana también aporta su visión pesimista de las dificultades del reino y de su decadencia en varios de sus *Sonetos fechos al itálico modo*, entre ellos, el *qu'el marqués fizo quexándose de los daños d'este regno*¹¹. Son conocidas, igualmente, sus propias acusaciones personales contra los privados, sobre todo contra don Álvaro, a quien humilla por sus errores curiales en la confesión del propio personaje en el *Doctrinal de privados*. Junto a él, Juan de Mena advierte a los soberanos de la codicia en las *Coplas contra los pecados mortales* y en algunos pasajes del *Laberinto de Fortuna*, como espejo de *virtudes e vicios de potentes* (Mena, 1994: 67), critica las arrogancias y falsedad de los nobles, muestra su indignación ante los males del reino, comparando a Juan II con los reyes nefandos de la Antigüedad.

Es, por consiguiente, en los tiempos de Enrique IV cuando la crítica se hace más violenta y así los autores nos cuentan en primera persona las intrigas palaciegas, donde reina la codicia, como Gómez Manrique en las difundidas *Coplas del mal gobierno de*

¹⁰ Véase Rodríguez (2000).

¹¹ 2, 10, 13, 15, 31, 32, 34. Véase Rohland (1997: 224).

Toledo, humorizando sobre diversos aspectos cortesanos, o en el *Regimiento de Príncipes*¹².

Junto a ellos, el poema más conocido y que mejor muestra la situación de Castilla es el *Dezir sobre la justiçia e pleitos e de la gran vanidad d'este mundo*, atribuido a Gonzalo Martínez de Medina¹³, donde de forma incisiva el autor nos ofrece un panorama pesimista de la corte del rey como un lugar estancado de malicia y pereza en el que sus “ovejas” (el pueblo) son engañadas vilmente:

En la su corte es ya tanta malicia
A que non podría por mí ser contada.
Qual quier oveja que vien desarrada
Aqui la acomenten por diversas partes
Cient mill engaños, malicias e artes,
Fasta que la fasen ir bien trasquilada (Menéndez, 1944: 183).

Apostilla arremetiendo contra la corrupción, los sobornos, las recomendaciones, las rentas copiosas y la compra excesiva de oficios, en su mayoría banales pues “tanto es el mal e la corrupcion / que cada cual dellos se torna perjuro” (p. 186).

Por su parte, Ruy Páez de Ribera en otro *dezir* se lamenta amargamente de la corte decadente de sus señores Juan II y Enrique IV, envueltas en la codicia e intriga de los nobles¹⁴, y en las *Coplas de contempto del mundo fechas por don Pedro de Portugal* de forma general se recuerdan estos vicios de personajes históricos como un mal crónico de todos los tiempos.

Por otro lado, aparecen composiciones anónimas que son prototípicas sátiras surgidas en la corte de Castilla, con un lenguaje generalmente obsceno. Lugar preferente ocupan las *Coplas de Mingo Revulgo*, en el que, mediante un diálogo moral, metáforas y diversos símbolos alegóricos de la vida pastoril, se ponen en paralelo los principales vicios de Enrique IV (lascivia homosexual, promiscuidad y pereza) con los de personajes bíblicos, además de la codicia y los pecados mortales de sus nobles, “lobos finchados”¹⁵.

Parecida es la crítica que se extrae de las *Coplas de Di Panadera* y en las *del Provincial*, especialmente; en ellas, con la llegada de un Provincial a un convento — metáfora grotesca e inversa de una corte degenerada— se descubren los vicios e

¹² Véase Martínez Martínez (2003).

¹³ Véase Scholberg (1971: 234).

¹⁴ Véase Martínez Sarrión (2003: 65).

¹⁵ Véase Onrubia (1975: 141-58).

inmoralidades de su abad, frailes y monjas, representantes del monarca y su séquito, respectivamente. De esta forma, las coplas, que no podían venir mejor a la situación desmadrada que allí se vive, sacan a relucir sin pelos en la lengua los escándalos, las intrigas, las habladurías y maledicencias cortesanas y, en definitiva, una corte en una verdadera y penosa situación de putrefacción¹⁶.

Ni que decir tiene que este ambiente infestado de codicia y de hipocresía, hace también al rey y a su corte blancos favoritos del poeta Juan Álvarez Gato, para recoger las calamidades del reino dentro de la “corriente de negativa visión ascética de la Corte” (Márquez, 1998: 60). Con él, ya adentrados en el reinado de los Reyes Católicos, en los confines del Prerrenacimiento, una excepcional tríada de autores como Lucas Fernández, Juan del Enzina y Gil Vicente abordan el tema en la *Farsa de una Doncella, un Pastor y un Caballero* (1497), del primero, e interpretada para una parte de la crítica como una parodia de los códigos cortesanos¹⁷ a través de los monólogos líricos caricaturales del Pastor y la Doncella en su enfrentamiento con el Caballero¹⁸ y en los que se improvisa todo un ataque en regla a la vida cortesana, o en los *Autos da feira y das barcas* del portugués¹⁹. Es preciso detenerse en Juan del Enzina pues recoge los mismos males del mísero cortesano relacionados con las detestables viandas del refectorio cortesano y las incomodidades del “sufrir sin quejas los atolladeros, el frío intenso y las lluvias en los traslados” (Beccaria, 1997: 488) señalados por los ya citados Juvenal, Horacio, Piccolomini o von Hütten en una composición del *Cancionero* a propósito de *preguntarle qué cosa era la corte y la vida della*²⁰:

Hambre, sed, frío, calor
y la posada campestre,
los colchones del maestre
y el cielo por cobertor (Beccaria, 1997: 66).

Por otro lado, a pesar de la supuesta e ilógica ausencia de literatura protestaria de este período, como se suele sostener habitualmente, se puede observar cómo la imagen encomiástica y *quasi* idealizada de la reina Isabel o determinadas cuestiones de su reinado se ponen en entredicho bajo una crítica “velada y, a veces, explícita” (Díaz,

¹⁶ Véase Rodríguez (1968: 322).

¹⁷ Véase Beysterveldt (1979).

¹⁸ Véase Canellada (1976: 125-27).

¹⁹ Véase Márquez (1968: 85-86); Díez (1970).

²⁰ Castillejo la imita y reproduce en los versos 1788-95 del *Aula*. Véase Beccaria (1997: 66, 72 y 73); Castillejo (1998: 560).

2006: 27) en un texto que supone una vuelta de tuerca más como es la *Carajicomedia* de Fray Bugeo Montesino, cuyo título es de por sí lo suficientemente expresivo y en la que se caricaturiza la existencia de mancebías “autorizadas” en la Corte, parodiando con ello aspectos del ámbito cortesano²¹. Del mismo autor es el *Tratado de la vía y penas que Cristo llevó a la cumbre del Gólgota*, donde con estructura parecida a la *Vita Christi* y, al igual que en otros diálogos picarescos sobre la vida de las cortesanas, elabora un catálogo misógino de los vicios de reinas, princesas, infantas, damas, doncellas y otros personajes femeninos propios del hábitat curial. Como indica Walthaus (1993: 269-74): “la aparición de la literatura antifeminista señala el punto culminante del movimiento anticortesano del siglo XV [...]. La acometida contra el idealismo de la cultura cortesana apunta contra la posición privilegiada que disfrutaba la mujer en esta cultura”.

Por último, parece unánime el testimonio de estos mismos y otros escritores al acusar al papado y denunciar su simonía, gula y otros vicios de su curia al completo²², como el caso de una copla recogida en el *Cancionero General* a propósito del “papahigo” de Juan de Mendoza donde “so pretexto de hacer un juego de palabras con el sustantivo *papahigo*, decía el Almirante que don Juan siempre andaba armado de espada y capa, como si fuese un galán, «contra las cosas del Papa»” (Avalle-Arce, 1990: 80-81).

5.- Conclusiones

En este breve recorrido por la sátira antiáulica bajomedieval y prerrenacentista hemos subrayado el papel de la Corte, las estrechas relaciones de los autores con ella, su vinculación al quehacer cotidiano cortesano y la compenetración entre sus obligaciones y la literatura y hemos llegado a la conclusión de que estos factores no cabe duda alguna de que les dieron una gran oportunidad para denunciar de forma procaz, “periodística” y eficaz sus verdaderos problemas; sus escritos permitieron a su entorno captar e identificarse con la profunda reflexión que sus textos revelaban. El corpus tratado, cual sea la sátira, política, social o moral, creemos que confluye en tratar y enfrentarse a una dificultosa realidad como es la de la Corte, a menudo solapada por la visión idealizada

²¹ Véase Díaz (2006); Jauralde (1974: XXV).

²² Véase Menéndez (2000: 659).

de ésta y que, definitivamente, refleja de manera especular la enorme complejidad de su tiempo. A través de una lograda, expresiva y, en ocasiones, mordaz pintura de costumbres, podemos desprenderle de la máscara a la Corte y conocer, así, su *otra* faz.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR EZQUERRA, Carlos (1999): *Poesía de Trovadores, Trouvères y Minnesinger (De principios del siglo XII a fines del siglo XIII)*, Madrid, Alianza.

_____ (2002): "El reverso del amor cortés: poesía satírica medieval", en *Estudios de literatura comparada: norte y sur, la sátira, transferencia y recepción de géneros y formas textuales. Actas del XIII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, eds. J. E. Martínez, M. J. Álvarez, M. L. Cuesta, C. Garrigós y J. R. Rodríguez, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 17-32.

AVALLE ARCE, Juan Bautista de (1990): "Don Juan de Mendoza, festivo poeta del *Cancionero General*", *Bulletin Hispanique*, 92, 1, pp. 71-81.

BECCARIA LAGO, María Dolores (1997): *Vida y obra de Cristóbal de Castillejo*, Madrid, Real Academia Española.

BEYSTERVELDT, Antony van (1979): "Estudio comparativo del teatro profano de Lucas Fernández y el de Juan del Encina", *Revista canadiense de estudios hispánicos*, III, 2, pp. 161-82.

CASTILLEJO, Cristóbal de (1998): *Obra completa*, ed. R. Reyes, Madrid, Turner.

DÍAZ TENA, María Eugenia (2006): "Vicios y virtudes de una Reina", *Península, Revista de Estudios Ibéricos*, 3, pp. 19-36.

DÍEZ BORQUE, José María (1970): *Aspectos de la oposición caballero-pastor en el primer teatro castellano (Lucas Fernández, Juan del Encina, Gil Vicente)*, Burdeaux, Institut d'Etudes Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.

FERNÁNDEZ, Lucas (1976): *Farsas y églogas*, ed. M. J. Canellada, Madrid, Castalia.

JAURALDE POU, Pablo y BELLÓN CAZABÁN, Juan Alfredo (1974): '*Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*' basado en la edición original (Valencia, 1519) con

las composiciones suprimidas del 'Cancionero general' de Hernando del Castillo y las adiciones y 'Advertencias' de Luis de Usóz y Ríó (Londres, 1841-43), Madrid, Akal.

KASTNER, Leon Emile (1937): "Bertran de Born's Sirventes against King Alphonso of Aragon", *Modern Philology*, 34, 3, pp. 225-48.

LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo (1997): '*Comedieta de Ponza*', *sonetos, serranillas y otras obras*, ed. R. Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica.

MANACORDA, Guido (1908): "Notizie intorno alle fonti di alcuni motivi satirici ed alla loro diffusione durante il Rinascimento", *Romanische Forschungen*, XXII, pp. 733-60.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1998): '*Menosprecio de Corte y alabanza de Aldea*' (*Valladolid, 1539*) y el tema áulico en la obra de fray Antonio de Guevara, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Faustino (2003): "La crítica al sistema jurídico del Derecho Común en el Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Siglo XV", *Prologus Baenensis, Revista Digital del Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena*, 2, pp. 603-10.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (2003): *Antología de la poesía satírica española*, Madrid, Espasa- Calpe.

MENA, Juan de (1994): '*Laberinto de fortuna*' y otros poemas, ed. C. de Nigris, Barcelona, Crítica.

MENDOZA, Íñigo de (1953): *Coplas de 'Vita Christi'*, Madrid, Real Academia Española.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1944): *Antología de poetas líricos castellanos*, ed. E. Sánchez, Santander, Aldus.

_____ (2000): *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1914): "Elena y María (Disputa del clérigo y caballero): poesía leonesa inédita del siglo XIII", *RFE*, I, 52-97, pp. 69-78.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1976): *Obras completas: Textos medievales españoles*, XII, Madrid, Espasa-Calpe.

ONRUBIA DE MENDOZA, José (1975): *Poetas cortesanos del siglo XV*, Barcelona, Bruguera.

- RALLO GRUSS, Asunción (1979): *Antonio de Guevara en su contexto renacentista*, Madrid, Cupsa.
- _____ (2004): *El menosprecio del mundo: aspectos de un tópico renacentista*, Málaga, Universidad de Málaga.
- REYES CANO, Rogelio (2000): "Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana", *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, pp. 211-24.
- RINCÓN, Eduardo (1968): *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*, Madrid, Alianza.
- RIQUER, Martín de (1950): "El trovador Giraut del Luc y sus poesías contra Alfonso II de Aragón", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXIII, 2, pp. 209-48.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1968): *Poesía de protesta en la Edad Media castellana: historia y antología*, Madrid, Gredos.
- _____ (2000): *Historia social de la literatura española*, Madrid, Akal.
- RUIZ, Juan (1998): *Libro de Buen Amor*, ed. A. Blecua, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ, Tomás Antonio (1864): *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, Ribadeneyra.
- SCHOLBERG, Kenneth R. (1971): *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-book and local legends*, Copenhagen-Blomington, Indiana University Press.
- VIDEIRA LOPES, Graça, ed. (2002): *Cantigas de Escárnio e Maldizer. Dos Trovadores e Jograís Galego-Portugueses*, Lisboa, Estampa.
- WALTHAUS, Rina (1993): "«Gender», revalorización y marginalización: la defensa de la mujer en el siglo XV", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, eds. A. A. Nascimento y C. Almeida, IV, Lisboa, Cosmos, pp. 269-74.

DEL MODERNISMO A LO MODERNO: HIBRIDACIÓN Y POLÍTICAS CULTURALES

Jose María Martínez Simón

Universitat de València

Palabras Clave: Literatura Comparada, Brasil, Políticas Culturales, Hibridismo.

1.- Límite y orden de la modernidad: el modernismo como escritura de la diferencia

Hay momentos en el desarrollo del arte en los que la expresión de vanguardia lleva la estética hasta más allá de sus fronteras disciplinarias. Esta trasgresión que entrelaza a menudo lo artístico y lo político se revela particularmente significativa en el modernismo hasta llevar a una crisis los paradigmas de lo moderno. La descentralización de la inteligencia que se opera en el Modernismo – y sus desdoblamientos en las vanguardias históricas – supone una nueva articulación de la cultura con el arte en la que la estética encarna la representación de la civilización a la vez que su crítica. Si el Modernismo constituye la conciencia cultural de la Modernidad, entonces aquel se ocupa de representar simultáneamente su orden y sus límites.

Si se olvida por un momento el camino, demasiado estrecho, del estudio de las influencias e inclusiones de los historiadores del arte, y se examina el proceso desde el punto de vista topográfico, entonces se descubre que los lugares más destacados en cuanto a la novedad ya no eran grandes capitales, sino más bien lugares que por aquel entonces se podían considerar periféricos. Glasgow, por ejemplo, o Darmstadt y Weimar, y no olvidemos Nancy, Barcelona y Helsinki (Sembach, 2002: 34).

Lejos de armarse en la adoración de *l'art pour l'art*, el Modernismo destaca posiciones dentro de la cultura, de donde recibe su contenido más políticamente vanguardista. Lugares fronterizos donde el orden de la civilización occidental choca con su negatividad, sea la masa obrera organizada por los movimientos sindicales, sea la diferencia de género, sea la alteridad extra-europea de las distantes colonias. La inclinación por el exotismo cosmopolita y la relativa excentricidad de su distribución topográfica – incluso dentro de la misma Europa – sugieren más bien una conciencia

diseminada de cultura que se preocupa, ante todo, por la relación entre diferencia e identidad; orden y alteridad, en un momento en que el Occidente está expandiendo sus fronteras espaciales y sus narraciones culturales – la Historia – a través de la carrera colonial.

Tiempo y espacio constituyen, pues, lugares de problematización del orden civilizacional de la modernidad y, en la medida en que componen los formantes de toda enunciación cultural, representan puentes de unión entre lo estético y lo social. Especialmente el tiempo, con una presencia casi permanente en el terreno de la literatura. Considerado en su doble naturaleza, como ordenamiento de la experiencia en el discurso (Ricoeur, 1999: 197) y como estructura ideológica de ordenación social (Koselleck, 1993), el tiempo configura un eje fundamental en la crítica de la cultura cuyo ordenamiento experimenta una profunda desestructuración desde fin de siglo XIX hasta el periodo de entreguerras dominado por las vanguardias históricas. En *The culture of time*, Stephen Kern advierte que la radical diseminación de la dimensión temporal va de la mano de una explosión de las diferencias en la cultura occidental. Frente a la poderosa homogeneización temporal producida por el industrialismo y los nacionalismos, emerge la experiencia del tiempo psicológico privado y la de los excluidos del progreso: las grandes masas obreras que se aglomeran en las urbes, la cultura de los jóvenes, las primeras luchas por la visibilidad de las mujeres, etc. Un estallido de diferencias culturales paralelas al progresivo desvanecimiento de un tiempo único y homogéneo gracias a la irrupción de las nuevas tecnologías (Kern, 1983).

Explorando la heterogeneidad del tiempo, el Modernismo socava los pilares fundamentales de lo moderno: orden y progreso, al hacer visible el conjunto de voces menores y periféricas que han sido sepultadas por la marcha monumental del progreso. A menudo, las obras modernistas o vanguardistas problematizan la naturaleza monumental de la Historia en tanto máxima expresión ideológica del orden. Así, mediante ejercicios autorreflexivos – que distan mucho del puro juego estético – los textos literarios alegorizan conflictos sociales a través de la figuración de su propio orden discursivo: el temporal. Orden y diferencia son frecuentemente representados en términos de una profunda fractura entre el tiempo pedagógico y cronológico que instituye el orden a través de las funciones reproductivas institucionales y *otro* tiempo, un tiempo quebrado, heterogéneo, por donde aflora la diferencia cultural en la negociación de los valores – y la *diferancia* textual (Bhabha, 1994).

Estos momentos en que el texto explora el conflicto de las fuerzas sociales en la estructuración del espacio enunciativo son claves para la formación de identidades subalternas que participan en la modernidad de forma diferencial, desplazando, traduciendo y diseminando los valores desde su aparente origen legítimo. Y lo que es más importante: la lectura y rastreo de la heterogeneidad temporal por la superficie del texto permite el descubrimiento de líneas de fuga por donde sujetos subalternos se apropian oblicuamente de valores culturales. Entradas y salidas laterales de la modernidad que descubren el contacto y el contagio de la identidad y las alteridades en toda manifestación cultural.

La España de la Generación del 98 y el Brasil de principios de siglo XX son ejemplos ilustrativos de este giro universal de occidente hacia la crítica de la “civilización”. Constituyen, además, puntos de vista complementarios en la medida en que experimentan el conflicto con el orden desde posiciones inversas: España, tras la pérdida de las últimas colonias; Brasil, después de una guerra que había puesto de manifiesto los fantasmas de la dependencia colonial.¹ Colonizador y colonizado son apartados del orden y superados, en cierto modo, por los valores de lo moderno, que deberán negociar y reapropiarse para dar expresión a su alteridad periférica. Los campos de Castilla, la religión y la metafísica, las tradiciones hispánicas en la obra de Antonio Machado, Miguel de Unamuno o Azorín, así como el pasado colonial y las raíces afrobrasileñas en el pensamiento de Gilberto Freyre (1900-1987) sirven de tapiz para operaciones de reapropiación y traducción de valores culturales que llevan al corazón de lo moderno el problema de la diferencia.

2.- Desde la periferia de la historia: la modernidad leída por el modernismo

Si hay un estilo que defina el pensamiento de la modernidad, si puede caracterizarse una forma que exprese la percepción del hombre moderno enfrentado a la Historia y el tiempo, sin duda los *Essais* de Michel de Montaigne (1580) señalan un hito insoslayable. Enfrentado al pasado y la autoridad cultural, el ensayismo de Montaigne presenta la forma de un conflicto con la Historia – con el orden de las representaciones culturales en el más estricto sentido: constituye el punto de partida de un orden cultural, el de la modernidad y el de un sentir de lo moderno que, sin embargo, aloja en su seno

¹ Se trata de la guerra de Canudos (1897) que enfrentó a las fuerzas del ejército nacional contra una población de seguidores del místico Antonio Carlos Maciel, más conocido como *Conselheiro*.

la impugnación del orden en la más estricta diferencia cultural. El ensayismo es una forma de articulación de los valores sobre procesos de re-apropiación y descentramiento de significados. Montaigne lee el pasado desde la diferencia de su presente.

Este doble movimiento de construcción y diseminación de valores está en la base de la asistematicidad, fragmentariedad y la estructura abierta del ensayo. Así pues, la función crítica que ejerce desde el comienzo de la modernidad viene avalada por la “forma de crisis” entre dos temporalidades: pasado y presente o sus parejas culturales: orden y diferencia. Precisamente en la indefinición genérica reside el ejercicio crítico que permite percibir, por debajo del orden, la temporalidad difusa de la diferencia.

El Modernismo y la Vanguardia retoman la forma crítica de la modernidad hasta la mayor de sus potencialidades. Del mismo modo que la Generación del 98 se impregna del tono ensayístico en Azorín y, más aún en Miguel de Unamuno, la generación de 1930 reedita en Brasil el gusto por el ensayo de corte sociológico. Ambas generaciones parten desde el ensayo hacia ese doble movimiento de la modernidad; movimiento de crisis que construye una identidad nacional sobre la base de la diferencia respecto de la Europa occidental. En Azorín, Unamuno y Freyre la forma ensayística – abierta, fragmentaria, inconclusa – alegoriza la formación cultural nacional a través de la crisis de la Historia: determina una posición de lectura y pertenencia periférica a la modernidad en que el tiempo cronológico y lineal de la Historia se halla asediado por una temporalidad anacrónica. Abre, en consecuencia, una posición crítica y para-hegemónica a partir del fragmento: una dialéctica interminable entre la identidad y la diferencia que permite una lectura transnacional de la tradición literaria brasileña y española.

El ensayismo acentúa la dispersión de la escritura no solamente en sus fuentes sino en sus operaciones. El ensayo es ante todo un artefacto de lectura y traducción que Gilberto Freyre explota a fin de explorar la diferencia en la modernidad. “Sou escritor – reconoce Freyre – acreditando pertencer principalmente à tradição ibérica de escritor” (Freyre, 1968: 167), tradición, añade él, profundamente ensayística, así como también profundamente periférica respecto de la modernidad. El sociólogo pernambucano instituye en la tradición ibérica – especialmente la española – la matriz de su escritura, buscando en ella una posición contrahegemónica de la modernidad a la vez que acentuando la extremada naturaleza periférica de Brasil. Insertándose en el iberismo, Freyre lee Europa y la modernidad desde la frontera límite de la Historia.

El iberismo desempeña, por lo tanto, una función de diferencia ontológica. El estilo de los autores hispanos, ligado a la experiencia personal, tendente al autobiografismo y al patetismo, es el de aquellos que:

Sendo homem precisa de completar-se ou de intensificar-se, como pessoa, como homem – ou como mulher – escrevendo como outros, dentro da mesma tradição, vêm pintando ou toreando ou dando-se à Igreja Católica ou ao Estado ou dedicando-se à insurreição contra a Igreja ou contra o Estado, não despersonalizando-se nunca, porém, nem desispanzando-se (Freyre, 1968: 168).

La literatura hispánica configura la principal biblioteca de interpretación de la cultura para el brasileño, en la medida en que la escritura de Cervantes, Gracián, Unamuno... atesora la capacidad de llegar al *otro*, de expresar la alteridad cultural y social sin sucumbir ante el orden de las instituciones – Iglesia y Estado. La trascendencia de la identidad monumental de la Historia hacia la alteridad que fascina a Freyre le lleva a ver en el iberismo una salida más allá de lo moderno y de la historia, ya que el hibridismo de los:

Povos ibéricos da Europa e os neo-ibéricos de outras partes do mundo têm o que ensinar, aos apenas modernos, como povos, sob alguns aspectos antes para-além-de-modernos do que arcaicos. Ensinar aos que [...] de tal modo associarem sua tecnologia, sua economia, sua convivência, ao sentido cronométrico e, por conseguinte, apenas mecânico, de tempo que, perderam quase toda a capacidade de viveram ludicamente o tempo livre (Freyre, 1973: 116).

Mientras que los pueblos ibéricos, retrasados tecnológicamente son “Senhores de vastas reservas de cultura folclórica [...] com o seu sentido pré-cronométrico de tempo, do todo cultural, ou sociocultural, brasileiro” (Freyre, 1973: 116, 118). El escritor ibérico resulta más sensible a la alteridad cultural, puesto que su escritura revierte el orden cronológico, a contrapelo de la narrativa del progreso, volviéndose permeable a los tiempos residuales que contienen identidades sepultadas por la marcha de la Historia.

Esta temporalidad difusa² que abre la diferencia en la identidad monológica de la Historia, se manifiesta comúnmente en la forma abierta del ensayo. Se trata de una

² Hablamos de temporalidad difusa para referirnos al descentramiento del orden del discurso que se produce en los procesos de hibridación cultural. Entendemos que el tiempo es una dimensión socialmente producida que ordena la experiencia y sus representaciones – esto es, la esfera que denominamos cultura corrientemente. El tiempo del contacto con la alteridad presenta frecuentemente la forma de un desvío, de la ruptura del orden: el aspecto de una temporalidad que se pliega sobre sí misma multiplicándose anacrónicamente. Esta temporalidad ajena a los modelos de modernidad autonomista y logocéntrica constituye el centro de atención de diversos estudios que exploran la alteridad cultural. Claude Lévi-Strauss, en *Race et histoire*, distingue entre dos tipos de historia o de ordenación del tiempo: “une histoire progressive, acquisitive, qui accumule les trouvailles et les inventions pour construire de grandes civilisations, et une autre histoire, peut-être également active et mettant en oeuvre autant de talents, mais où manquerait le don synthétique qui est le privilège de la première. Chaque innovation, au lieu de venir

temporalidad de la traducción cultural omnipresente en la obra de Miguel de Unamuno³. Del mismo modo que 40 años después reclamaba Freyre para Brasil, Unamuno combate la configuración de la unidad cultural española a costa de las diferencias (Freyre: 1947, 139-179). La Historia revelada en los monumentos y las instituciones configura una formación monológica que debe ser superada por la intuición del filósofo para llegar a comprender la otra temporalidad, la de la intrahistoria: el tiempo psico-social depositado en el pueblo.

La diferencia cultural frente a Europa pasa entonces por la impugnación de un modelo de Historia y escritura afín a la racionalidad y la temporalidad cronológica. Como espacio de traducción cultural, el ensayo, constituye para ambas tradiciones un instrumento de exploración de temporalidades para-hegemónicas con las que elaborar una crítica de la modernidad. Una crítica que lee a contrapelo la historia para rescatar dimensiones olvidadas por el progreso: la región, el pueblo y diferencias culturales al que sólo cierto iberoamericanismo parece sensible.

3.- Las voces de la historia

Contrariamente a lo que el esteticismo de *l'art pour l'art* lleva a pensar hay en el trabajo de la forma que caracteriza el modernismo y, sobre todo las vanguardias, de las sociedades periféricas el valor de lo colectivo y el compromiso de lo político. Toda palabra de Unamuno o de Gilberto Freyre, incluso aquella que se refiere a lo más íntimo de la existencia subjetiva, tiene una vocación política que conduce al debate de la formación de una comunidad cultural: España y Brasil.

s'ajouter à des innovations antérieures et orientes dans le même, s'y dissoudrait dans une sorte de flux ondulant qui ne parviendrait jamais à s'écarter durablement de la direction primitive (Lévi-Strauss, 1961: 33).

³ Nos referimos al concepto de “tradición eterna” e “intra-historia” que Miguel de Unamuno desarrolla en su ensayo *En torno al casticismo* (1902). Al igual que Gilberto Freyre, el filósofo vasco considera obsoleto el discurso de la historia monumental, la que se expresa en un presente cristalizado en los libros y los monumentos históricos y ensaya estrategias discursivas que le permitan penetrar en el nivel insondable donde se produce la formación de los valores culturales: allí donde el pasado se une con el presente y lo estructura otorgándole el vigor de la cultura viva (“tradición eterna”). En esa temporalidad de lo eterno, que se experimenta en el nivel de lo intra-histórico, halla Unamuno la auténtica nación: la del “mundo de los silenciosos” (Unamuno, 2005, 144); los anónimos, las clases populares, cuyos valores culturales están realmente en contacto con el sustrato eterno de todas las temporalidades: el presente, el pasado y el proyecto de futuro. Partiendo de estos sustratos infra-históricos, Freyre y Unamuno construyen discursos donde la racionalidad del tiempo cronológico de la historia se impugna a fin de insertar la diferencia dentro de la modernidad. Su lucha implica cuerpos y agentes periféricos, sepultados por la cultura oficial y cierta idea de civilización que se materializa en una idea de tiempo lineal, homogéneo, cronológico: el tiempo de la metanarrativa de la Historia.

Como venimos señalando, son obras que alegorizan metapoéticamente la idea de formación cultural a través de descentramientos practicados en la metanarrativa de la Historia. Y, sin embargo, se alejan del tono monumental de la historiografía para articular desde la estética una “literatura menor”, es decir, no un género, sino una posición de intervención de un sujeto periférico – España, Brasil, América Latina – dentro de la lengua mayor que configura el orden de la biblioteca occidental. En pocas palabras, más que un estilo o una escuela, el modernismo refleja una intervención menor y lateral en la “lengua mayor” de toda comunidad (Deleuze, 1978). Su idea central no es tanto la forma como lo que esta alegoriza: el conflicto con la narración de la Historia.

Esta posición menor obliga a un rastreo más profundo de las afinidades en la escritura. La voz menor no se identifica con una forma estética determinada ni se articula en marcos genéricos definidos, puesto que constituye el espacio genuino de la desterritorialización de todo valor. Su lógica no es otra que la del paso, la de la lectura, la de la traducción. Aunque disímiles en estructura y en intención, *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904) de Azorín y *Casa Grande & Senzala* (1933) de Gilberto Freyre comparten la indefinición genérica de lo ensayístico. Ambas obras configuran un tejido excéntrico y desterritorializado de marcos discursivos que van desde la autobiografía, la filosofía, la literatura hasta la historia y la sociología; por entre las fallas de estos discursos híbridos que rompen el orden cultural de pertenencia, emerge la representación de una identidad estructurada a partir de la diferencia.

El tono ensayístico que impregna las dos obras viene acompañado por la expresión de una temporalidad difusa que busca articular una diferencia en el orden. Tanto Azorín como Freyre basan su escritura en la forma de un relato no solamente híbrido en su materialidad, sino también anacrónico en su orden temporal. La voz narrativa se halla empañada por el recuerdo “de toda mi vida de niño y de adolescente” (Martínez Ruiz, 1987: 46) o, como confiesa Freyre en alusión a la génesis de *Casa Grande*, llevada por el deseo de escribir un “livro sobre a minha própria meninice” (Freyre, 1973: 139). En ambos la Historia deja paso a una escritura “menor” marcada por la memoria que se entreteje en torno al cuerpo infantil en su proceso de formación. Son las confesiones de “un pobre hombre como yo [...] que vive en un grano de arena perdido en lo infinito” y que, en consecuencia, en lugar de busca la legitimidad de los grandes metarrelatos, trata de “evocar mi vida”, oponiendo a la lengua mayor la voz de un “pequeño filósofo” (Martínez Ruiz, 1987: 45, 47).

El gran metarrelato histórico o filosófico se abandona a favor del tiempo psíquico de la memoria. Tiempo cuajado de anacronías por donde se tiene acceso a la radical diversidad de la experiencia vital pues, a diferencia del tiempo cronológico-histórico:

Hay entre nuestros recuerdos, en este sedimento que el tiempo ha ido depositando en el cerebro, visiones únicas, rápidas, inconexas, que constituyen un solo momento, pero que tenemos presentes con una vivacidad y una lucidez extraordinarias (Martínez Ruiz, 1987: 118).

El recuerdo es el único capaz de acercar la experiencia última depositada en el sedimento en que hecho y experiencia, acontecimiento y cuerpo son indisociables. Revela “visiones únicas” que traen hacia la representación el propio escenario de la formación de la experiencia, del propio acto de interpretación y representación básico en la semiosis cultural. Después de recordar varias imágenes transportado por el recuerdo nostálgico, Azorín añade: “No veo más: pero ahora puedo reconstruir el ambiente de esos días de sequía...” (1987: 119). La visión queda sustituida inmediatamente por un recuerdo intuitivo donde la experiencia real se entrecruza con el relato de ficción hasta volverse indistinguible de él. La memoria revela el último estrato donde los valores e incluso la experiencia de la “realidad” son negociados por la negatividad subjetiva. Lo que subyace a la aparente realidad continua y demos es el fluir anacrónico de la experiencia por la que los residuos del pasado se interpenetran activamente con las percepciones del presente rompiendo la linealidad y homogeneidad del tiempo⁴.

De la atención en estos momentos en los que el texto revela el mismo proceso de significación del lenguaje, Azorín construye un lenguaje menor, una “pequeña” filosofía ligada a la experiencia subjetiva y a los límites del cuerpo que más se acerca al tono personal de los *Essais* de M. De Montaigne que a la metafísica de lo moderno. “Me repugna – escribe Azorín – las teorías y las leyes generales” (1987), pues cada cual debe ver en los hechos el reflejo de sus propios sentimientos y pensamientos. Sin embargo, no es este el reconocimiento de un sujeto soberano demiurgo del universo; la

⁴ Un nivel que, siguiendo a Miguel de Unamuno, podríamos considerar intra-histórico, en la medida en que el descenso a la memoria íntima, en aquel punto en que la realidad y la ficción coinciden, constituye una experiencia tanto desrealizadora como desubjetivadora, categorías ambas – la de realidad y de sujeto – solidarias de la ordenación de la metanarrativa de la Historia. Es más, en otro lugar, Miguel de Unamuno llega a identificar la experiencia de lo intra-histórico con la penetración de lo subconsciente en la racionalidad conciente estructurada conforme al tiempo cronológico y administrativo de cultura nacional, con las siguientes palabras: “un irrumpir de lo subconsciente en la conciencia, de lo intra-histórico en la historia” (Unamuno: 2005, 267).

subjetividad a la que aspira no es a la racional o lógica, sino a aquella que se reconoce como sujeto “menor”, radicado en la intimidad y contrario tanto a la “ley” de la razón como al poder: “Yo – reconozco más adelante – no he ambicionado nunca [...] ser general u obispo; mi tormento ha sido no tener un alma multiforme y ubicua para poder vivir muchas vidas vulgares” (Martínez Ruiz, 1987: 153-154). En suma, las confesiones marcan por lo tanto una distancia respecto a la filosofía: radican en un sujeto mínimo cercano a la disolución con las alteridades sociales; por otro lado, esquivan el orden de las representaciones al exaltar el breve momento en que “toda mi juventud, toda mi vida han surgido en un instante” (1987), esa recámara del tiempo fuera del devenir cronológico.

También en la literatura brasileña el abandono de los metarrelatos de la historia y la filosofía constituyen estrategias para sondear la diferencia dentro del orden de la modernidad. Ya en 1927, Oswald de Andrade había recurrido a la voz infantil para reescribir la historia nacional – algo ya iniciado en la *Poesía Pau-Brasil* (1925) – en *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. Más tarde, en 1933 el mismo año de la publicación de *Casa Grande & Senzala*, José Lins do Rego lanza su *Menino de engenho* en un tono memorioso y autobiográfico de los años de infancia de los brasileños. Ambos constituyen una interpretación del cuerpo nacional a partir de un sujeto mínimo que ensaya narraciones menores: un cuaderno de poesía, las memorias de la infancia, etc, que actúan contra la definiciones de narración totalizante armadas por la modernidad.

Freyre parte de este iberismo transnacional en la redacción de *Casa Grande & Senzala*. El hibridismo de sus fuentes y marcos genéricos nos sitúa por el fragmentarismo de su enunciación en un auténtico “libro de recortes” (Mérquior, 1987), más que en una Historia de Brasil. Puede ser leído como un ensayo sociológico, como un relato de formación nacional o como una autobiografía sexual que lleve los significados nacionales a la risa caricaturesca. En toda la obra, la Historia es bordeada por sus márgenes textuales, enfatizando la dimensión corporal de su escritura radicada en la formación del niño brasileiro. La radical experiencia de un cuerpo-escritura que logre sondear en las diversas temporalidades ocultas en la enunciación se revela en la misma introducción cuando anota que “a história social da casa-grande é a história íntima de quase todo brasileiro: de sua vida doméstica, conjugal [...] da sua vida de menino” (Freyre, 2002: 137). Sólo a través del relato de formación del cuerpo infantil del “nhonhô” se puede tener acceso a los espacios de la vida doméstica, a la intra-

historia brasileña donde se sedimenta la temporalidad más primitiva e insondable por el relato mayor de la Historia.

En el cuerpo infantil se marcan los trazos de una voz menor que potencializa las temporalidades en una red diseminada de contagios y contactos. Los de la *mucama*, los de la nodriza africana, los del *muleque* compañero de juegos, los de la mujer indígena con cuya convivencia se enriquece el imaginario social nacional. Así pues, descendiendo a este nivel de observación histórica, la escritura revela la difusa red de contagios culturales: los diversos órdenes temporales que revelan la hibridación cultural. Todavía no adulto, al focalizar el relato nacional en la figura del niño se descubre un sujeto de la enunciación híbrido, fisurado por la alteridad cultural – el otro africano, el otro indígena, el otro portugués – y por la cronológica. Toda la narración se resume a un proceso de traducción y traslación de tiempos entre la península, África y América, así como por una traslación de tiempos entre el pasado y el presente.

La voz narrativa aparece quebrada por la diferencia temporal. Recupera, por así decirlo, un tiempo residual perdido para la historiografía al uso. Ese tiempo de la formación que, sin embargo, se muestra irreductible al ordenamiento del discurso historiográfico: un “tempo trívio” (Freyre: 1973) en el que pasado, presente y futuro se entremezclan en la dimensión de la memoria a fin de que aflore en la unidad de la escritura institucional de la modernidad el nudo de la diferencia regulado por el orden de la enunciación.

Tanto Azorín como Gilberto Freyre ensayan estrategias de intervención dentro del orden de la civilización occidental – la filosofía, la historia – construyendo ficciones en el margen de la Historia. El recurso al cuerpo infantil y la memoria les permiten explorar temporalidades diferenciales aplastadas por una idea monológica de modernidad que se proponen revisar situando en ella la posición periférica de hispanismo- brasileñismo. A la luz de este giro en la perspectiva de la narración cultural, el modernismo no puede seguir considerándose un artefacto puramente formal, pues por detrás de lo estético las obras de Azorín y de Gilberto Freyre arman espacios de negociación de los valores culturales, donde el orden de la Historia – ese edificio monumental – se impugna por el juego de las alteridades que atraviesan todo sistema de enunciación social. Ambos leen desde la periferia la modernidad para integrar en ella su diferencia; con ellos el modernismo lee lo moderno.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRADE, Oswald (2006): *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, São Paulo, Globo.
- BHABHA, Homi K. (1994): *The location of culture*, New York / London, Routledge.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1978): *Kafka, por una literatura menor*, México, Era.
- FREYRE, Gilberto (1947): *Interpretação do Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- _____ (1968): *Como e porque sou e não sou sociólogo*, Universidade de Brasília.
- _____ (1973): *Além do apenas moderno. Sugestões em torno de possíveis futuros do homem, em geral, e do homem brasileiro em particular*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- _____ (2002): *Casa Grande & Senzala*, em Silviano Santiago (org.), *Intérpretes do Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- KERN, Stephen (1983): *The culture of time & space (1880-1918)*, Cambridge, London, Harvard University Press.
- KOSELLECK, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1961): *Race et histoire*, Paris, Gonthier.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1987), *Las confesiones de un pequeño filósofo*, ed. J. Martínez, Madrid, Espasa-Calpe.
- MÉRQUIOR, José Guilherme (1987): “Gilberto y después”, en *Vuelta*, 131, Octubre, pp. 63-66.
- REGO, José Lins do (2006): *Menino de Engenho*, Rio de Janeiro, José Olympio.
- RICOEUR, Paul (1999): “Función narrativa y experiencia humana del tiempo”, en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós.
- SEMBACH, Klaus-Jürgen (2002): *Modernismo: la utopía de la reconciliación*, Madrid, Taschen.
- UNAMUNO, Miguel (2005): *En torno al casticismo*, ed. J.Rabadé, Madrid, Cátedra.

**LA ACTUALIZACIÓN DE LA CONCEPCIÓN AMOROSA
TARDOMEDIEVAL Y RENACENTISTA PORTUGUESA EN LA POESÍA DE
HILDA HILST**

Alva Martínez Teixeira

Universidade da Coruña

Palabras clave: Hilda Hilst, Poesía Brasileña, Poesía Trovadoresca, Poesía Renacentista.

La escritora brasileña Hilda Hilst pertenece a la generación de autores frecuentemente designada como “emparedada” (Hollanda, 2003: 285) entre los ecos aún vibrantes del canon modernista, el radicalismo de vanguardias como la Poesía Concreta y el lirismo comprometido surgido bajo el impacto de la dictadura.

La poesía amorosa de Hilda Hilst presente en las obras *Trovas de muito amor para um amado senhor* (1960), *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1974) y *Cantares de perda e predileção* (1983) retoma una cuestión que ya había asombrado a la generación del 45: la posibilidad de recuperar una dicción elevada para la poesía brasileña (Pécora, 2002: 7), sacudida tanto por la informalidad del primer modernismo, como por el núcleo duro del segundo modernismo (encabezado por Carlos Drummond de Andrade), o, a mediados de los años 70, por la valorización del coloquialismo propia de esa poesía militante surgida durante la dictadura, así como de la denominada poesía marginal.

Constatamos, por tanto, una evidente relación de falta de compromiso y de diferenciación con respecto a la experiencia poética contemporánea, pues como ha indicado la profesora M^a do Amparo Tavares Maleval (2002: 57), Hilda Hilst fue la primera mujer que escribió un libro en clara referencia, empezando por el título, a los trovadores del pasado como es *Trovas de muito amor para um amado senhor*.

En su diverso itinerario poético su poesía amorosa girará sobre la asimetría ‘amo pero no soy amado’ de los amores desgraciados, pecaminosos o imposibles propios de las varias formas de tradición poética en que se inspira, desde la feminizante *cantiga de*

amigo gallego-portuguesa medieval hasta la poética petrarquista, que la autora recibe por vía camoniana.

Aquello que se configura inicialmente como retorno poético a un período anterior a la modernidad, tendrá por base una doble operación de *imitatio* y de *retractio*, singularizándose gracias a aquello que Heloísa Buarque de Hollanda (2003: 285) ha denominado “sensibilidad *selvagem*”, que impulsaría el *aggiornamento* de dichas concepciones amorosas y sus respectivas convenciones.

En este sentido y ya de inicio, podríamos afirmar que Hilda Hilst, a respecto de la poesía medieval y renacentista ibérica, supo apropiarse *ad hoc* de la doble entidad del poema – enunciada por Wellek y Warren en su emblemática *Theory of Literatura* – como *perpetuum mobile* sometido a un incesante proceso de crecimiento, pues, como ha demostrado el Profesor Martínez Pereiro (1996: 28-29), tal principio, aplicado a los discursos amorosos medieval y renacentista de los que la escritora se sirve, conserva todo su potencial de saber, reflexión y alargamiento de la experiencia, en tanto en cuanto la comprensión retrospectiva y actualizada de lo distante implica también autoconocimiento.

Son varios los elementos que estructuran una visión unificada de esta propuesta lírica. El primero de ellos sería la presencia de la figura femenina como sujeto, que nos permite establecer una inmediata correspondencia con uno de los arquetipos de la tradición explícitamente aceptado como modelo.

Se trata de la cantiga de amigo propia de la tradición lírica peninsular, pues su protagonista surge, formal y explícitamente en la poesía hilstiana, de modo totalmente estable, por contraposición con otras ocurrencias ocasionales presentes en la poesía brasileña contemporánea como, por ejemplo, la composición «A amiga deixada» de Cecília Meireles o las varias cantigas de amigo compuestas por Stella Leonardos.

Además del protagonismo femenino de la voz lírica, Hilst aprovecha de la lírica profana gallego-portuguesa la concepción del poema como explicación lírica del universo mental del yo, concepción que se amplía también a las formas poéticas petrarquistas, donde la perspectiva de la amiga aprovechará la comprensión del soneto, siguiendo la denominación de Spiller, como “instrumento forense” (Moreira, 1998: 27) para analizar sentimientos como el sufrimiento, el martirio o la *saudade*.

La diversidad de actitudes encuentra una cierta correspondencia con la tipología psicológica de la cantiga de amigo. En primer lugar, nos encontramos con una amiga dominada, sumisa en su propuesta amorosa, a veces próxima de la abnegación de los propios trovadores, como observamos en numerosas composiciones del poemario – incluido con posterioridad en el volumen *Exercícios* de las obras reunidas por Alcir Pécora – *Trovas de muito amor para um amado senhor*: “Nave / Ave / Moinho / E tudo mais serei / Para que seja leve / Meu passo / Em vosso caminho” (Hilst, 2002: 175).

Esta veneración convivirá con una postura más imperativa y segura, que nos revela al yo lírico como poseedor de un *ethos* fuerte, como ocurre en los primeros poemas de *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, en los que llega a cuestionarse si el amigo preferiría una “amiga mais pacífica” (Hilst, 2003b: 22), menos constante en su canto amoroso.

En un poderoso crecimiento y multiplicación de las representaciones emocionales, la firmeza de la amiga puede derivar en una actitud vengativa contra el amigo, a causa de la condición adulterina del amor, o combativa, presente, por ejemplo, en los *Cantares de perda e predileção* – incluido con posterioridad en el volumen *Cantares* de las obras reunidas por Alcir Pécora –, donde el amor es cantado como lucha y también en la “Ária única, turbulenta”, donde un yo lírico desafiante y distante ya de la convencional amiga trovadoresca conmina al amigo en un poema-ultimátum a corresponder a su amor “ou se refaz em ira a minha luxúria / Me desfaço de ti, muito a contento” (Hilst, 2003b: 101).

Son frecuentes los poemas en los que la mujer se distancia de la perspectiva medievalizante, constatando, en paralelo a la función expresiva, otra línea analítica más intelectualizada donde el amor se vuelve un ideal portador de felicidad, como ocurre en los seis poemas que componen “Moderato Cantabile”: “E quanto mais te penso, de si mesma / Se encanta a minha idéia. Vertiginosa / E tensa como a flecha, contente de ser viva” (Hilst, 2003b: 54).

Este discurso confesionalista favorece una actitud evocativa, que lleva al sujeto a entonar la palinodia de su pasado concreto: siendo su vida rica en amores era triste y vacía hasta que se convirtió en “leve”, “quieta” y “cantada” (Hilst, 2002: 189).

Esta nueva mujer no ama en exclusividad y, por eso, como el sujeto camoniano, canta a varios amados, distanciándose de las convenciones del trovadorismo gallego-portugués.

La tensión camoniana entre espiritualidad y carnalidad aparece también en la poesía hilstiana. El sujeto rechaza la figura de Laura y opta por una oscilación entre la posición del sujeto poético masculino presente en la lírica camoniana y la de una mujer representada de un modo más naturalista, como caza y cazador en los jardines de Venus. Esta tensión permite conjugar los dos polos antinómicos de la concepción amorosa, pues en la poesía hilstiana “o corpo pede à alma / Que respirem juntos” (2003b: 98) para conseguir una idealización más realista, gracias a las raíces instintivas, y una realidad más idealizada, como han indicado António José Saraiva y Óscar Lopes (1979: 336) con respecto a la poesía lírica de Camões.

Por oposición a este nuevo sujeto no idealizado, las otras figuras femeninas continúan diseñándose dentro del tópico tradicional trovadoresco. La protagonista, gracias a la libertad conquistada en su hacer poético, se permite realizar la *laudatio* física de otras damas, como su rival: “vossa senhora. / E sua cintura alada” (Hilst, 2002: 180), declarándose representante y portavoz de los anhelos de las “donzelas” en un poema compuesto a modo de cantiga de refrán (modulado): “Canto eu por elas”, “Fico eu por elas”, “Saio eu por elas”, “Velo eu por elas” (Hilst, 2002: 192).

Surge así un comportamiento novedoso con relación a la dama en una poesía inspirada por un lirismo acentuadamente femenino en el que, sin embargo, las observaciones a respecto del arte poético eran puestas en boca de la amiga únicamente para loar las cualidades artísticas del trovador.

Ahora es la dama quien se apropia del espacio tradicionalmente masculino, recordándole al amigo su fortuna al encontrar “A um só tempo / Mulher / Vate / Trovador” (Hilst, 2002: 177), al ser favorecida con los dones del hacer trovadoresco como el *conhecer*, el *entender* y el *saber* (Hilst, 2002: 176) o la sinceridad poética: “Não sei dizer-vos / Amor, amigo / Mas é nos versos / Que mais vos sinto. E na linguagem / Desta canção / Sei que não minto” (Hilst, 2002: 176).

Como ha indicado la profesora Tavares Maleval, estas gracias poéticas definirían la condición superior de esta nueva amante-trovadora, substituyendo a las cualidades retóricas que adornaban a la *senhor* y la convertían en digna del tópico del

merecimento (Maleval, 2002: 59): “Amo e conheço. / Eis porque sou amante / E vos mereço” (Hilst, 2002: 176).

La segunda de las constantes en que se concretiza la unidad compositiva sería la estructura apelativa que elige principalmente al amante en una línea argumentativa en la cual observamos, de modo preponderante, una exposición de los agravios provocados por el amor no correspondido.

Este apelo constituye además otro indicio evidente de la ascendencia medievalizante de la lírica amorosa hilstiana al escoger, con frecuencia, uno de los dos indicativos convencionales casi exclusivos, y por ello creadores del “horizonte de espera” en las cantigas (Gonçalves, 1983: 22), como eran las fórmulas apostróficas y auténticas palabras-clave de género *amigo* y *senhor*. De igual modo, se incluyen en esta genealogía los eventuales apóstrofes a *Deus*, combinados con interrogaciones y exclamaciones vinculados a la *coita d’amor* o al pedido de *bem*, pues la *interrogatio*, como en la cantiga de amigo, es utilizada por la poeta con un valor amplificador o de súplica: “Deus Nosso Senhor conceda / Mercês e graças a quem / (Por ser assim delicada) / Pode perder o seu bem” (Hilst, 2002: 181).

El antagonismo derivado de la negación del *bem* por parte del amigo-amante surge nivelando textos de naturaleza radicalmente diferente en cuanto a la actitud de la dama. El objeto del canto es un sujeto indiferente, caracterizado como como “Frígido, esquivo”, “fugitivo” (Hilst, 2003b: 86) y también, con frecuencia, como enemigo: “O inimigo atroz não me acompanha” (Hilst, 2003b: 43) en una recuperación del tópico del amado hostil propio también de la lírica camoniana.

Las composiciones hilstianas son pródigas en presentar una panoplia de personajes masculinos: el/los sujeto(s) oculto(s) bajo las diferentes fórmulas genéricas y los amantes explícitamente individualizados en algunas de las composiciones de inspiración clásica como Dionísio, interpelado en la “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”, o Túlio presente en “Moderato cantabile”, susceptible de desdoblarse en diferentes pseudónimos para mantener la convencional reserva de la identidad: “Te chamarás, quem sabe, Rufus, Antônio / Se outros olhos se abrirem sobre o verso.” (Hilst, 2003b: 54) ya que, como se explica en una composición, cuya inspiración son los versos de Bernardim Ribeiro citados en epígrafe, “Não sou casado, senhora, / Que ainda que dei a mão / Não casei o coração” (Hilst, 2002: 180), la

“justiça dos homens, essa trama imprecisa / Me puniria a mim, me chamaria ilícita / Se o verso se mostrasse com teu nome” (Hilst, 2003b: 54).

A pesar de esta variedad de objetos amorosos, la poesía se muestra más atenta al análisis de la interioridad del sujeto que a la enunciación de su objeto pues, fatalmente, todos los nombres llevan consigo el vacío, no existiendo nada más allá del espejismo de la dualidad.

En consecuencia, el amante individualizado tiene únicamente un papel secundario, nunca cercano pues, como sabemos, una de las vivencias más comunes de la tónica amorosa consiste en la *saudade*. Así, el amante será evocado a través de *topoi*, como la referida identificación del amado enemigo que, a veces y de modo paradójico, harán más real, más banalmente cotidiano al objeto de amor, prescindiendo de la “supuesta y efectiva perfección convencional de lo amado” (Blanco Valdés, 1996: 10).

El objeto del canto es un hombre “imaturó” (Hilst, 2003b: 41) y a menudo distante por sus ocupaciones burguesas, es un hombre que “Sabe apenas de si, e das notícias / Supremas da política, dos homens” (Hilst, 2003b: 42), y del “trabalho, a casa / E fidalguias” (Hilst, 2003b: 32), lo que hará que el sujeto tema que en su banalidad este no comprenda su canto poético y piense “Que o amor do poeta é coisa vã” (Hilst, 2003b: 32).

Así, a pesar de las comparencias puntuales de los amigos como asistentes o consejeros, evocando las funciones de la madre y de las amigas de la cantiga de amigo, en rigor, son tres los términos en conflicto: el yo, el otro y el vacío.

Ese vacío será la causa de que en la mayoría de las composiciones sea establecida entre la pasión amorosa y el sufrimiento una relación de causa y efecto, reutilizando estos tópicos dentro del contexto de la poesía contemporánea y de una experiencia *ad hoc* – como vimos al mencionar al amado burgués – creando un nuevo universo amoroso formado por acumulación y amalgama.

El tema clave de la lírica medieval – la *coita d’amor* – y sus derivaciones en la lírica renacentista se presentan a través de motivos recurrentes que permiten admirar la gradación y la complementariedad que caracteriza cada uno de los poemas en relación a los otros: el sujeto lírico constata la condición del amor entendido como crueldad, engaño y dolor, adivinando incluso en la actitud del amado “brilhos do teu sadismo”

(Hilst, 2004: 79), en una infiel y traspuesta prolongación de la erótica trovadoresca sado-masoquista de la *cantiga de amor* masculina gallego-portuguesa.

Es un amor que elimina toda la fuerza y potencia vital del amante y adopta, ocasionalmente, a la muerte como aliada, retomando el *topos* desarrollado a lo largo de la poesía trovadoresca, del Dolce Stil Nuovo y de la herencia camoniana, pues la meditación sobre el sentimiento amoroso y sus efectos es abundante, como veremos, en traducciones o paráfrasis de temas camonianos.

El sentimiento de amor es algo que a veces también produce en el sujeto ansiosos temores – ya referimos anteriormente el recelo de que el amado interpretase el amor del poeta como una cosa banal. Se trata también de un tópico presente en toda la tradición poética amorosa: Ovidio en su *Arte de amar* se mostraba enfático en relación con este tema, lo mismo que la literatura medieval latina y románica, el Dolce Stil Nuovo y su especial interés en el canto del miedo (Blanco Valdés, 1996: 163) ante la pérdida.

Encontramos igualmente en la lírica amorosa hilstiana el tema de la soledad espiritual, pues el sujeto, como acontecía en el Dolce Stil Nuovo, se siente desposeído de todo aquello que compone su existencia como amante, sentimiento expresado a través del campo semántico del abandono, de la soledad espiritual y de toda una imagética que aflora como protagonista.

De la tradición trovadoresca, lacónica en cuanto a imágenes se refiere, la poeta retoma su emblemática simbólica, bien expresiva y universalmente reconocida, a veces para subvertirla, como sucede con las “aves cantoras” – que en lugar de representar el renacer continuo del encantamiento amoroso, son recuperadas para representar la condición destructora del amor que convierte al poeta en “Um sudário de asas” (Hilst, 2004: 90) –, a veces para reasumirla, como ocurre en la rehabilitación de la imagen de la noche (dilatada o condensada bergsonianamente según el desamor o el amor, en la línea de las conocidas como “cantigas nocturnas” del poeta medieval Juião Bolseiro), utilizada además desde una diferente perspectiva temporal.

La dialéctica entre el bien del pasado y el mal del presente – representado con frecuencia por la imagen de las noches y las tardes solitarias –, en términos amorosos en la tradición del *Florebat olim*, estudiado por Curtius, hace que la poesía hilstiana, se afirme a veces retóricamente como una poesía de inspiración retrospectiva, por

oposición a otras composiciones donde la poesía tiene un carácter claramente epifánico propio de la poesía contemporánea.

Como ya ha sido afirmado por Michael Hamburger:

Lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epical time, with *chronos*, than with *kairos* and what Joyce called epiphanies, moments in which experience or vision is concentrated and crystallized (1972: 65).

Estas epifanías nos permiten conocer una visión personal, microscópica del amor en sí, diferente de las definiciones amorosas entre las que la poesía hilstiana se mueve.

Si en las cantigas de amigo que tienen como ambiente la casa no deja de ser interesante y profundamente psicológica la notación del tiempo, principalmente de la madrugada, el sujeto hilstiano se manifestará “Contente do instante” (Hilst, 2003b: 73) cuando el fuego ilumine la casa para discernir sobre la claridad de la hierba el amor redescubierto.

El mismo modo epifánico estará presente, por ejemplo, al afirmar: “Aprendo a tua demora / Como a noite paciente / Conhece a madrugada // E obscura elabora / A salamandra rara” (Hilst, 2003b: 83) en un más que posible homenaje al pasaje drummondiano de “Mineração do outro” – donde la salamandra ardía en una llama fría – que, además, como ha indicado el poeta y estudioso Gilberto Mendonça Teles (2001: 272), guarda un cierto parecido por la temática y la retórica antitética con el famoso soneto camoniano “Amor é um fogo que arde sem se ver”.

El mismo doble provecho aparece en relación al tópico de la intimidad afectiva con la naturaleza, donde observamos idéntica tensión entre convención y transgresión: ora observamos la amenidad del paisaje medievalizante o revestido de una flora de inspiración clásica, ora las amarguras del sentimiento amoroso hacen que el bosque inhóspito y salvaje petrarquista (y camoniano) mute en una “manhã de tintas / Amarelo e ocre / Pulsando no meu sangue” (Hilst, 2003b: 90) en una proyección de sentimientos semejantes.

No obstante los tópicos de origen trovadoresco hasta ahora referidos, la poesía de Hilda Hilst no se restringe a la sugerente simplicidad estilística de la cantiga de amigo, un género que “se presenta desprovisto de detalles gráficos” (Brea & Lorenzo

Gradín, 1998: 116), sino que revela un evidente esfuerzo por recrear también el estilo camoniano.

Así, la poeta utiliza un tema muy convencional en la figuración del amor como es el amor como fuego, comparación efectiva para resaltar su poder: “Porque há dentro dela um sol maior: // Amor que se alimenta de uma chama / Movediça e lunada, mais luzente e alta” (Hilst, 2003b: 64), aunque también sea cantado para evocar su capacidad de destrucción, como al presentarse el sujeto lírico femenino “Incendiada, coroada de espinhos” (Hilst, 2003b: 40).

Encontramos igualmente la concepción del amor enemigo, desdoblándose en la imagen amorosa concebida como una batalla, como en los poemas camonianos “Tomou-me vossa vista soberana” o “Se tanta pena tenho merecida”, pero con una actitud más combativa, distanciada de las convenciones amorosas que obligaban al poeta a sentirse honrado por ser vencido por su dama, como demuestra el poema presente en “Quase bucólicas” donde afirma que no es tiempo de alboradas ni clarines sino “Antes, da baioneta nas muradas” (Hilst, 2002: 126).

A través de ese imaginario bélico el sujeto expone la contingencia, la incoherencia de las pasiones humanas, ora en contrastes, ora en paradojas o a través de antítesis de inspiración *maneirista*: “E, sem poder, traduzo: // É punhal cintilante / Esta minha morte. / Como se fosse dor / Sem se fazer ferida” (Hilst, 2003b: 89).

Resta aún una última especificación particularizante: el amor cantado no es espiritual, sino sensual, como demuestra, en primer lugar, la recuperación simbólica del agua y sus connotaciones eróticas como poder fecundador y fertilizante: “E era como se a água / Desejasse / Escapara de sua casa que é o rio / E deslizando apenas, nem tocar a margem” (Hilst, 2003b: 17). Una vez más, al subrayar el carácter estable y repetible del símbolo, la poeta opta por transgredirlo en paralelo¹: “As águas, meu ódio-amor. / Uma boca de seixos / Um oco de palavras [...]. Teu ódio-escama / Sobre o meu desejo [...]. Mulheres afogadas / Eu-muitas [...]” (Hilst, 2004: 68).

¹ La simbología del agua, principalmente de las tan codaxianas *ondas*, es muy frecuente en la poesía brasileña contemporánea de inspiración trovadoresca, como ciertas composiciones de Manuel Bandeira, Stella Leonardos o Francisca Nóbrega, siendo las composiciones de Duda Machado “Margem de uma onda” y de Paulo Lebéis Bonfim en “Poemas esparsos” aquellas que presentan una proximidad temática con la poesía hilstiana al cantar, respectivamente, la imagen amorosa del mar desierto – “areia empedran- / do até os ossos” (Maleval, 2002: 372) – y el paisaje interno de la angustia – “De cais deserto, / – És o oceano” (Maleval, 2002: 232).

Completando esta erotología cortés, si del repertorio de tropos del cancionero de amigo el tipo de sinécdoque más utilizada era la conocida como *toto pars*, en la que ojos y corazón equivalían a la totalidad de la persona amada, continuando una larga práctica poética, en la poesía hilstiana surgirá como órgano privilegiado, como *locus amoris* el “imenso Coração-corpo” (Hilst, 2003b: 85) del sujeto lírico.

Esta línea amatoria que se extendería desde el trovadorismo, incidiendo especialmente en la herencia camoniana, surgiría del impulso nacido de la parte corpórea, de la “voragem” (Hilst, 2003b: 52), de la “convulsão de dentro, ilharga”, provocada por la necesidad centrípeta, pasiva y absorbente del hambre presente también en la lírica del poeta portugués.

Son los instintos de la carne los que dominan parcialmente al yo lírico y por eso la carne domina una parte del simbolismo en el que, con la finalidad de exaltar los valores individuales de su poesía, Hilda Hilst hace surgir elementos físicos poco convencionales, como la carne o los nervios, en composiciones dotadas de una gran densidad expresiva – “Toma-me. A tua boca de linho sobre a minha boca / Austera. Toma-me AGORA, ANTES / Antes que a carnadura se desfaça em sangue” (Hilst, 2003b: 71) – o se apoya en la identificación poética con Catulo para potenciar la poetización de la compleja y ya referida tensión en la concepción amorosa.

Debemos resaltar a este respecto que es en los *Cantares* donde más virulentamente se manifiesta esta espesura retórica que también se servirá de la imagen de la camoniana fiera humana y del lobo simbolizando la opresión que el poeta experimentaba.

Esta imagen retomada por Drummond – del que Hilda Hilst se manifestó frecuentemente bebedora – en “Os poderes infernais”, donde el poeta brasileño establecía una identificación entre el lobo y el amor que sentía en el pecho, es recuperada aún por Hilst en sus profusas referencias a las fieras-amantes en los *Cantares*, simbolizados por los tigres, lobos o leopardos: “Lobo / Leopardo-cadela ... // Tu e eu” (Hilst, 2004: 36).

Las consecuencias de ese amor hostil serán, evidentemente, las consabidas heridas de amor, prodigalizando la exposición de diversas muestras del tormento: “E quantas gotas de sangue / Pretendes / Desta amorosa ferida” (Hilst, 2004: 100).

Esta lucha encarnizada convive en los versos hilstianos con la visión más amena de los otros poemarios, como la idea próxima del amor-caza, menos fisiológica y más erotizante, explícitamente imitativa de la poética renacentista: “Penitente sem ser preciso, com esse viço do amor / Não me sabendo nunca perseguida / Mas sendo caça, indo à frente / E perseguindo o caçador” (Hilst, 2003b: 38).

Estas profundas contradicciones expresadas por la *persona* poética por medio de la varia experiencia del amor hasta ahora referidas, como son la tensión entre la fascinación del amor como sentimiento y la atracción tenaz del amor carnal, se verán ampliadas aún por una tercera perspectiva poética.

El sujeto hilstiano afirmaba que “O anjo que impulsiona o meu poema / Não sabe nada da minha vida descuidada” (Hilst, 2002: 218), sugiriendo otro modo de protagonismo del amor en su poesía, derivado del residuo intelectual, también operante y presente en la poesía de la autora, de la comprensión camoniana del Amor en sus formas más depuradas e idealizadas.

Como ha sido indicado para la lírica de Camões (AA.VV, 1998: 33), estas dos maneras de desenvolver el concepto del amor no se dan radicalmente separadas, sino que con la introducción de ciertos ecos del concepto de Amor como potencia en su poética, asistimos a una armonización de razón y deseo en el verso, pues “dupla vida é o que vive o poeta: / Entendimento e amor, duplo perigo” (Hilst, 2003b: 55).

No obstante, si Jorge de Sena hablaba del genio camoniano, resaltando su naturaleza abstracta que “reduz sempre as emoções a conceitos, conceitos que não são ideias, mas a vivência intelectual delas” (Sena, 1980: 26), en la poesía de Hilda Hilst, el proceso racionalizador será idéntico, pero menos dilatado y desarrollado. El concepto, la reflexividad y la psicología amorosa serán con asiduidad sometidos a un proceso condensador, como demuestra la siguiente reflexión con relación a su naturaleza o esencia: “E se amor morre com o tempo / Amor não é o que sinto / Neste momento” (Hilst, 2002: 194).

Se trata de la exaltación de un amor perfecto, verdadera energía que, aunque cruel, muestra el camino de la perfección a quien lo experimenta. Es un amor que provoca temor porque “Afasta o que aos meus olhos aproxima”, lo que hace desear al sujeto poético “Esquecer que existe amor tão puro” (Hilst, 2002: 220), del mismo modo que el sujeto camoniano lamentaba en los versos citados en *Cantares do sem nome e de*

partidas y que funcionan como poética en relación a la comprensión amorosa hilstiana de inspiración humanista: “Ó tirânico Amor, ó caso vário / Que obrigas um querer que sempre seja / De si contínuo e áspero adversário” (Hilst, 2004: 15).

La doble perspectiva amorosa es, pues, claramente identificable: el amor “potencia” (Blanco Valdés, 1996: 25) será un objeto para reflexionar mientras que el amor sentimiento será un objeto por conquistar.

Esta propuesta poética coincide con el surgimiento del nuevo sujeto de la poesía lírica americana, por ejemplo, la antipoesía de Nicanor Parra, donde la imagen del poeta vuelve a ser la de un hombre común, o la poesía de César Fernández Moreno, a respecto de la cual, la poesía amorosa de Hilda Hilst se posicionará en un polo opuesto.

El sujeto de los tres poemarios que nos ocupan es la “poeta prodigiosa” (Hilst, 2003b: 45), cuyo extraordinario don permitirá superar las vicisitudes del sentimiento y eternizar el recuerdo del amor a través de la poesía:

Se uma ave rubra e suspensa, ficará
Na nitidez do meu verso? Há de ficar.
Também eu

Intensa e febril sobre o teu plexo.

Se catarão Catulo, e depois dele
Meu canto vigoroso de mulher?
Hão de cantar.
Mais do que pensas o meu verso puro.

Entrelaçados o meu nome e o teu
Depois da morte? A desventura.
E as ambigüidades.

Distraído de mim, em desaparego,
Eternamente cego? Claro que sim
Amado, eterno, corajoso amigo” (Hilst, 2003b: 33)².

Asistimos a la tensión provocada por la síntesis buscada durante toda la lírica amorosa hilstiana, a veces entrevista, pero nunca consumada, entre aquello que hay de infinito y de finito, de ideal y de real en su ansia más consciente, la del amor.

² Esta certeza de perdurabilidad del amor en la poesía parece recuperar la aspiración de resistir al tiempo destructor plasmada en el conocido soneto que reproducimos a continuación, aunque resulte evidente la disonancia existente entre las dos composiciones, por ser la primera de ellas un canto del sentimiento, del amor no correspondido, mientras que el modelo camoniano se edifica como una celebración del amor potencia: “E se meus rudos versos podem tanto / que possam prometer-te longa história / daquele amor tão puro e verdadeiro, / celebrada serás sempre em meu canto. / Porque, enquanto no mundo houver memória, / será minha escritura teu letreiro” (Camões, 1998: 124).

En dicha armonización comprendemos, finalmente, la importancia real de la propia expresión poética que, para salvaguardar el canto del tiempo, se pretende eternizar en tradición literaria.

En la propuesta amorosa hilstiana no sólo asoma la sublimación intelectual del amor potencia, sino también la glorificación del propio acto poético, al final, más tenaz y constante que la reflexión sobre el propio Amor que impulsa el poema: “Se é morte este amor / Porque se faz sozinho / Este meu canto? / Antes diria sorte / Poder cantar morrendo / A minha morte” (Hilst, 2003b: 82).

Así, la percepción última de la poesía amorosa de Hilda Hilst no es la continuación de una tradición sucesiva en el tiempo, lineal, ni la de una herencia, en la que cada poeta, o antes, cada escuela tiene un lugar fijo y definitivo. Su proceder es inverso: reconoce a partir del presente una trama posible, pero no exclusiva, dentro de una tradición donde la figura del poeta tenía un gran peso en el interior del poema en su condición dual como sujeto-amante y como sujeto-poeta y, a partir de ahí estructura su presencia de modo discontinuo, componiendo una constelación poética armoniosa, donde percibimos de modo intermitente la influencia de las diferentes escuelas y discursos amorosos de otrora.

Como ha indicado Michael Schmidt con respecto a la poesía moderna: “Tradition may not be a simple continuum, and yet it embodies a kind of progression. It is possible to allude to things in it, to take things from it, but to go back is not allowed” (1989: 71).

Por ello, la preocupación central por la celebración de la figura del poeta en la propuesta amorosa de la poeta brasileña conforma una trama de lecturas que remite a su actualidad, paradójicamente, al recordar su genealogía, pues la figura de la amante-poeta dilata su perfil extraordinario y singular al acomodar su servicio amoroso a un mundo burgués donde el amado esquivo, como se indica en el poemario hilstiano *Balada do festival*, huye “de passaporte na mão.” (Hilst, 2003a: 119).

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1998): “O doce canto de Camões”, en CAMÕES, Luís de: *Doce Canto em Terra Alheia – Antologia da Lírica Camoniana*, ed. M. Ferreiro, C. P. Martínez, F. Salinas, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, pp. 11-46.
- BLANCO VALDÉS, Carmen F. (1996): *El amor en el “Dolce Stil Novo” – fenomenología: teoría y práctica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BRAGA, Dulce Salles Cunha (1996): *Autores contemporâneos brasileiros – Depoimento de uma época*, São Paulo, Editora Giordano.
- BREA, Mercedes & LORENZO GRADÍN, Pilar (1998): *A cantiga de amigo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia.
- CAMÕES, Luís de (1998): *Doce Canto em Terra Alheia – Antologia da Lírica Camoniana*, ed. M. Ferreiro, C. P. Martínez, F. Salinas, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento.
- GONÇALVES, Elsa (1983): “Apresentação crítica”, en *A Lírica Galego-Portuguesa*, Lisboa, Editorial Comunicação.
- HAMBURGER, Michael (1972): *The Truth of Poetry – Tensions in Modern Poetry from Baudelaire to the 1960s*, Middlesex, Penguin Books.
- HILST, Hilda (2002): *Exercícios*, São Paulo, Globo Editora.
- _____ (2003a): *Baladas*, São Paulo, Globo Editora.
- _____ (2003b): *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, São Paulo, Globo Editora.
- _____ (2004): *Cantares*, São Paulo, Globo Editora.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (2003): “Notas de pé de página”, en *Puentes / Pontes – Antología bilingüe*, ed. J. Monteleone, Hollanda, Heloisa Buarque de, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 277-95.
- MALEVAL, Maria do Amparo Tavares (2002): *Poesia medieval no Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha.
- MARTÍNEZ PEREIRO, Carlos Paulo (1996): *Natura das animalhas. Bestiario medieval da lírica profana galego-portuguesa*, Vigo, Edicións A Nosa Terra.

- MOREIRA, Maria Micaela Dias Pereira Ramon (1998): *Os Sonetos Amorosos de Camões – Estudo Tipológico*, Braga, Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos.
- PÉCORA, Alcir (2002): “Nota do organizador”, en HILST, Hilda: *Exercícios*, São Paulo, Globo Editora, pp. 7-10.
- SCHMIDT, Michael (1989): *Reading Modern Poetry*, London, Routledge.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar (1979): *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora.
- SENA, Jorge de (1980): *Trinta Anos de Camões 1948-1978 – I Volume*, Lisboa, Edições 70.
- TELES, Gilberto Mendonça (2001): *Camões e a Poesia Brasileira*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

LA CIUDAD SUBURBIAL DE PÍO BAROJA, JULI VALLMITJANA Y ROBERTO ARLT

Álex Matas Pons

Universitat de Barcelona

Palabras Clave: Modernidad, Baroja, Vallmitjana, Arlt, Metrópolis.

París es sin duda la capital cultural del siglo XIX europeo y de ella depende el imaginario de una modernidad periférica de la que participan, de un u otro modo, tradiciones literarias como la española, la catalana o la argentina. Madrid, Barcelona y Buenos Aires son sólo meras colonias de esta gran metrópolis cultural que fue París, y también las representaciones artísticas que se hicieron de ellas deben ser interpretadas según esta premisa. Así lo sugieren, por ejemplo, las evidentes similitudes que existen entre tres obras como son *La busca* (1904) de Pío Baroja, *La xava* (1910) de Juli Vallmitjana y *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt. De la interpretación de estas ciudades literarias debe desprenderse también una nueva evaluación de la gran tradición moderna de la cultura europea. Una evaluación que no desatienda las luces y las sombras que la gran metrópolis moderna que fue París proyectaba sobre la periférica cultura urbana de las literaturas hispánicas.

No hay duda de que hoy cualquier aproximación que quiera hacerse a la cultura urbana – sea de carácter filosófico, histórico, sociológico o estético-literario – no puede ya obviar el legado del pensador alemán Walter Benjamin y, en particular, su inacabada y fragmentaria *Obra de los pasajes*. Si hay una figura que resuma la naturaleza de esta propuesta teórica, ésta es sin duda la del trapero. No es sólo que la figura del trapero sea interpretada por el pensador alemán como una de las más emblemáticas figuras decimonónicas, capaz por ella misma de resumir el siglo. Es que además, para Walter Benjamin, la labor arqueológica del trapero debe inspirar también la labor del historiador, porque el historiador debiera ser aquel que “no renuncia a nada, que evidencia plásticamente que la exposición materialista de la historia posee un sentido más elevado que la exposición tradicional”(Benjamin, 2004: 465). Así es, de hecho, el modo en que él mismo procede en un libro de extraordinaria vertebración que es

fundamentalmente una suma de notas, una colección de citas. Es un libro hecho a retazos: fragmentos de poemas, novelas, anuncios, ensayos, tratados, documentos, etc. La definición que hace Walter Benjamin de la figura del trapero, por ejemplo, es una cita del poeta Charles Baudelaire:

El trapero es la figura provocativa de la miseria humana. Es un proletario desharrapado en el doble sentido de vestirse con harapos y de ocuparse de ellos. Es un hombre encargado de recoger los restos de un día de la capital. Todo lo que la gran ciudad ha rechazado, todo lo que ha perdido, todo cuanto ha despreciado, todo lo que ha roto en pedazos, él lo cataloga, lo colecciona. Compulsa los archivos del exceso, la leonera de los deshechos. Hace una clasificación, una selección inteligente; como el avaro un tesoro, él recoge las porquerías que, rumiadas por la divinidad de la Industria, se convertirán en objetos de utilidad o disfrute. (Benjamin, 2004: 357)

Esta redacción en prosa que Baudelaire escribe en 1851 ya permite entrever una afinidad, la del trapero con el artista, que se hará evidente años más tarde, en 1857, cuando el poeta publique *Las flores del mal* y se lea en las primeras estrofas de un poema titulado precisamente “Le vin des chiffonniers”:

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourment le verre,
Au coeur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orangeux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête,
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et, sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son coeur en glorieux projects (Baudelaire, 1992: 154).

Esta es una afinidad que define la labor poética de Baudelaire y la visión de la ciudad de París que él brinda a sus lectores. Es sin duda la deslumbrante ciudad de París, pero es también la ciudad de los traperos que, “hurgando en montes de basura, cual vómito revuelto del enorme París”, revelan las contradicciones inherentes a esta misma ciudad de la modernización. La ciudad nocturna del crimen y el vicio es la que la poesía de Baudelaire lega a una tradición literaria de Occidente de la que son paradigmáticos representantes tanto Baroja como Vallmitjana y Arlt. Sólo hay que pensar en el Madrid de los bajos fondos inventado por Pío Baroja en *La busca*, la primera de las tres novelas que componen la famosa “Trilogía de la lucha por la vida”, y la descripción paisajística de la capital con la que concluye la novela: “Danzaban las claridades de las linternas de los serenos en el suelo gris, alumbrado vagamente por el

pálido claror del alba, y las siluetas negras de los traperos se detenían en los montones de basura, encorvándose para escarbar en ellos.”(Baroja, 1997: 291)

No puede reducirse a una simple y anecdótica coincidencia textual, ni tan sólo a una afortunada resonancia, porque los tres últimos capítulos de la novela tienen como protagonista a don Custodio, el trapero que desempeña una crucial, aunque inverosímil, función redentora en el destino de Manuel, el personaje principal del libro. La descripción que hace el narrador de don Custodio sugiere que es aun más determinante la resonancia de la prosa de Baudelaire, “recogida” por Benjamin, que la resonancia de los versos del poeta francés:

Aquella vida tosca y humilde sustentada con los detritus del vivir refinado y vicioso; aquella existencia casi salvaje en el suburbio de una capital, entusiasmaba a Manuel. Le parecía que todo lo arrojado allí de la urbe, con desprecio, escombros y barreños rotos, tiestos viejos y peines sin púas, botones y latas de sardinas, todo lo desechado y menospreciado por la ciudad, se dignificaba y se purificaba al contacto de la tierra (Baroja, 1997: 260)

Él es quien rescata de entre los muchos desechos ya “rumiados” por la “divinidad de la Industria” una cultura no oficial y de consumo inmediato característicamente moderna: periódicos, revistas ilustradas y novelas por entregas, cuya lectura recomienda al joven Manuel. Son estos productos de la cultura popular decimonónica los que rescata también la escritura de autores como Baroja, Vallmitjana o Arlt, y lo hace de un modo mucho más determinante de lo que en apariencia pudiera pasar por no ser más que una simple elección de personajes marginales o la simple preferencia por escenarios de especial sordidez. La industria cultural favorece una serie de producciones cuyo éxito depende, por ejemplo, de la administración de los golpes de escena y de la tensión narrativa en una tramas subordinadas a la intriga; de la agilidad y el ritmo de una prosa entregada a la actualidad y la cotidianidad; del imaginario de la aventura y de los tópicos de lo sentimental que educaban a los lectores en lo patético.¹ Y todo ello está también en las novelas “suburbiales” de los autores aquí citados. Es por lo tanto una escritura hecha desde la periferia, pero es también una escritura periférica. Una literatura sobre los suburbios, pero también es una literatura suburbial que elude su adscripción a las formas artísticas canonizadas por la alta cultura.

La modernidad suburbial de la que aquí se habla es la que se niega a reproducir el gesto de la ensoñación imaginativa cómodamente instalada en la estructura

¹ Véase el libro de Umberto Eco, *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen, 1998.

centralizada. Más allá de la presencia en estas novelas de traperos, prostitutas y ladrones, lo verdaderamente subversivo en ellas es su renuncia a ser simple transposición del modelo ideal de ciudad excitado por el imaginario político, a veces en la forma de la ostentación mercantil del recién inaugurado Boulevard parisino, los grandes almacenes o las Exposiciones Universales, y otras veces en la forma del proyecto del socialismo utópico y su máxima figura: el falansterio. Las obras de Baroja, Vallmitjana y Arlt resisten ante hegemónicas operaciones ideológicas que suelen eclipsar la verdaderamente problemática naturaleza cultural de la modernidad. La más conocida de estas operaciones ante las que resisten puede que sea la de la antimodernidad, y es la de una inmovilidad reaccionaria ante el progreso que se ampara en el localismo y en una interesada lectura de la tradición romántica reducida al paisajismo y a la raíz folclórica de la noción de pueblo y cuyo modelo universal es el vasto contorno de la naturaleza. La otra gran operación conocida ante la que también resisten es la de la modernización, que se ampara en la cada vez más tecnologizada identidad de las ciudades para proponer gracias a ellas un modelo igualmente universal y ahistórico, aunque ahora de carácter artificial. Las dos operaciones compiten, sin embargo, en su afán por alcanzar una normatividad, homogeneizadora y uniformizadora, que abarque a todos los hombres.

Cada una de estas operaciones opta por un modelo de ciudad diferente. La antimodernidad opta por la emulación de pequeñas ciudades medievales y la modernización opta por la proyección de una futura ciudad ideal. Pero lo más interesante es que ambas desempeñaron el ejercicio del poder gracias a una gramática urbana – Ángel Rama describió como “la ciudad letrada” – que va más allá de la estricta construcción urbanística y arquitectónica.

La ciudad bastión, la ciudad puerto, la ciudad pionera de las fronteras civilizadoras, pero sobre todo la ciudad sede administrativa que fue la que fijó la norma de la ciudad barroca, constituyeron la parte material, visible y sensible, del orden colonizador, dentro de las cuales se encuadraba la vida de la comunidad. Pero dentro de ellas siempre hubo otra ciudad, no menos amurallada ni menos sino más agresiva y redentorista, que la rigió y condujo. Es la que creo debemos llamar *la ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal, contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado, liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias. (Rama, 2009: 61)

Lo que pretendería con su persuasiva gramatología la *ciudad letrada* de la antimodernidad o de la modernización sería normativizar de un u otro modo la vida de

la comunidad y oponerse, fuera mediante la utopía antimoderna o la utopía modernizadora, al desperdigamiento y el particularismo de lo coyuntural. El orden moderno que encarna, por el contrario, el París de Baudelaire – y también las ciudades de Madrid, Barcelona y Buenos Aires de Baroja, Vallmitjana y Arlt – es precisamente el contrario: encarnan el orden de lo circunstancial. Justamente aquél del que trata de liberarse el discurso institucionalizado de la *ciudad letrada*.

A lo largo de las primeras décadas del siglo XX, las ciudades de Madrid, Barcelona y Buenos Aires experimentan una realidad demográfica similar a la que ya había experimentado París y otras grandes metrópolis occidentales a lo largo del siglo XIX. Los escenarios donde transcurren las vidas de los personajes de *La busca*, *La xava* y *El juguete rabioso* son los hacinados barrios de la inmigración. Allí, precisamente, donde es más fácil reconocer una experiencia incuestionablemente moderna y necesariamente urbana que ya habían cantado aquellos célebres versos de Baudelaire en su poema “Le Cygne”: “Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville/change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel).” En la corta duración de una vida humana desaparece o se ve transmutado el decorado físico que ha acompañado al individuo, y éste queda desarraigado de una realidad que, según explica Georg Simmel en su ensayo “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, era uno de sus constituyentes psíquicos:

De este modo, el tipo del urbanita (que, naturalmente, se ve afectado por cientos de modificaciones individuales) se crea un órgano de defensa frente al desarraigo con el que le amenazan las corrientes y discrepancias de su medio ambiente externo.”(Simmel, 1998: 248)

Lo que no hizo la escritura suburbial de París no lo harán tampoco las escrituras periféricas de la modernidad madrileña, barcelonesa o bonaerense. Es decir, que lejos de reproducir las modalidades de arraigo institucionalizadas, su obra cede a la “aventura” del desarraigo, que se pierde en la multiplicidad y la fragmentación, y lejos de proponer una reconstrucción del orden, sugiere una lectura urbana no exenta de problemas y contradicciones. La novela, además, debido a aquella naturaleza desjerarquizada que le es inherente y de la que habló en su “Prólogo casi doctrinal sobre la novela” Baroja, se adecua de un modo óptimo a dicho proyecto al admitir el desarraigo formal y hacer suyo además el lenguaje y los recursos de la cultura popular no institucionalizada:

La corte es ciudad de contrastes; presenta luz fuerte al lado de sombra oscura; vida refinda, casi europea, en el centro, vida africana, de aduar, en los suburbios. Hace unos años, no muchos, cerca de la ronda de Segovia y del Campillo de Gil Imón, existía una

casa de sospechoso aspecto y de no muy buena fama, a juzgar por el rumor público. El observador...

En este y otros párrafos de la misma calaña tenía yo alguna esperanza, porque daban a mi novela cierto aspecto fantasmagórico y misterioso; pero mis amigos me han convencido de que suprima tales párrafos, porque dicen que en una novela de parisiense estarán bien, pero en una madrileña, no; y añaden además, que aquí nadie extravía, ni aun queriendo; ni hay observadores, ni casas de sospechoso aspecto, ni nada. Yo, resignado, he suprimido esos párrafos, por los cuales esperaba llegar algún día a la Academia española, y sigo con mi cuento en un lenguaje más chabacano.” (Baroja, 1997: 53-54)

La novela del suburbio es, sobre todo, una escritura suburbial de aquella gran tradición moderna de las letras europeas que representaba una realidad cambiante y fragmentaria. Ya no tiene sentido la representación del espacio urbano como un escenario estático y monocromo donde proyectar la figura de un único héroe de acción indiscutible. El Madrid de Baroja no es una “ciudad letrada” de gramática ordenada, sino un espacio cambiante de carácter laberíntico que admite de forma desacomplejada su carácter periférico con respecto a la metrópolis, París. Y al igual que en la metrópolis, y pese a la ironía pronunciada por el narrador, el espacio cambiante de la ciudad irá conformándose, componiéndose, a partir de una compleja textura de enorme densidad semiótica en que todo – desde los adoquines hasta los anuncios – actúa como un signo deliberado referido a la actividad humana. Este denso espacio semiótico es el paisaje artificial habitual en la novela de detectives, donde cobra sentido la figura heroica del detective o del “observador”, un intérprete capaz de orientarse certeramente en esta compleja e intrincada jungla de signos. Y es quizás por tratarse de una figura heroica capaz de desenvolverse en una laberíntica jungla que Walter Benjamin advirtió la proximidad entre este género, el de la novela detectivesca, y la novela de aventuras. Ambos, en realidad, contribuyeron, según argumenta el pensador alemán, en igual medida a la conformación de esta influyente fantasmagoría parisina. Así lo explica en su *Obra de los pasajes* cuando explica cómo la jungla natural que inventó Fenimore Cooper para que acogiera a último mohicano es convocada con frecuencia en las novelas de Dumas, Sue o Víctor Hugo:

Lo que acaba de ocurrir en aquella calle no hubiera sorprendido en absoluto en un bosque: oquedades, monte bajo, brezos, ramas agrestemente entrecruzadas y altas hierbas tienen una existencia sombría; en el salvaje hormigueo se entrevén súbitas apariciones de lo invisible; en lo que está por debajo del hombre se distingue a través de la bruma lo que está más allá del hombre” (Benjamin, 2004: 447)

Esta atmósfera urbana de carácter laberíntico y fantasmagórico, que oscila entre el paisaje natural – en absoluto arcádico – de la novela de aventuras y el paisaje artificial – en absoluto utópico – de la novela de detectives es también la del espacio suburbial de la obra de Juli Vallmitjana. En su novela *La xava*, la nocturna ciudad de Barcelona alberga el crimen desde el mismo inicio de la novela:

Les fulles dels ganivets rellueixen llampants com les escates dels peixos dintre de l'aigua, però a l'últim un gemec esglaïador esborronà fins els espectadors més perversos. El Marrà havia sigut malferit i l'assassí volia assadollar la seva ira a còpia de ganivetades; però sorprès per la remor de dintre de les ombres, va deixar-lo; tots van fugir internant-se en la ciutat...El Marrà va quedar-se estenallat damunt d'un bassal de sang.

La lluna, amb el seu trist somrís, semblava que s'ho mirés, i fent sa ruta, allargà les ombres d'unes parets, com si amb el vel d'aquella foscor abrigués el cadàver.” (Vallmitjana, 2003: 15)

Este es un paisaje de oquedades y sombras, de “súbitas apariciones de lo invisible”. Es la escritura suburbial del célebre “Districte cinquè” de Barcelona, los entonces míticos “bajos fondos” de la ciudad compuestos por el Barrio Chino, el Raval y la falda de la montaña de Montjuïc. Unos bajos fondos no tan distintos de aquellos bajos fondos de la ciudad de Madrid inventada por Baroja, por cuyas calles transitaba el estudiante Roberto guiado por Leandro y por Manuel. Y al igual que en el caso de *La busca*, el lector asiste de nuevo a la profusa sucesión de apodados personajes humildes: “els obrers, ganduls, bardaixos, lladres, pobres professionals; en fi, tot el detritus de la raça humana traspuntant d'una gran metròpoli”(Vallmitjana, 2003: 52), se lee en *La xava*. Y si el texto de Baroja no escatimaba coloquialismos y vulgarismos, ahora, en la novela de Vallmitjana, el argot criminal hace casi imposible la lectura de algunos de los pasajes de la novela: “-Vaig al poleio: acabo d'escarbar un parluco. És de là. Té, pinxera: tralla i tot” (Vallmitjana, 2003: 95).

Juli Vallmitjana escribía en un artículo del año 1913 titulado la “Barcelona indiferenta”, y publicado en la revista de tradición republicana *L'esquella de la Torratxa*, que es en este espacio suburbial ante el que se muestra indiferente la barcelona burguesa donde la moderna ciudad ordenada por la alta cultura revela su verdadera identidad: abandono, degradación, y violencia. El imaginario folletinesco de la novela de aventuras que hemos visto que preside desde principio a fin la novela viene

acompañado, además, por el imaginario criminal tan habitual en la novela detectivesca,² y por el lenguaje popular empleado constantemente por sus personajes. Todo ello está al servicio de una fantasmagoría suburbial que contradice o desmiente la *ciudad letrada* del proyecto noucentista, un modelo de ciudad neoflorentino y neoateniense: una arcádica ciudad neoclásica.

El gesto de Juli Vallmitjana es, por lo tanto, muy similar al que antes había realizado Pío Baroja. Y ambos, desde la periferia, se inscriben en una tradición ya consolidada por los epígonos de Sue y Balzac. Así lo explica Walter Benjamin en una de sus anotaciones:

Paul Féval, desde 1856, en *Los cuchillos de oro*, traslada audazmente las costumbres e incluso a los habitantes de las praderas a un entorno parisino: vemos un perro maravillosamente dotado llamado Mohicano, un duelo de cazadores, a la americana, en los barrios de París, y a un Piel Roja llamado Towah que mata y corta la cabellera de cuatro de sus enemigos en pleno París, en un coche de punto, tan diestramente que el cochero ni siquiera se da cuenta. Un poco más tarde, en *Los háitos negros* (1863), multiplica las comparaciones al gusto de Balzac: "...¡los salvajes de Cooper en pleno París! ¿No es la gran ciudad tan misteriosa como los bosques del Nuevo Mundo? (Benjamin, 2004: 447)

Walter Benjamin conocía sin duda cuando preparaba la redacción de la *Obra de los pasajes* el libro que E.R. Curtius dedicó en 1929 a Balzac y conocía el modo en que el célebre romanista había documentado la influencia en la narrativa urbana decimonónica del género gótico inglés y sus "sombras misteriosas", sus "apariciones" y sus "torturas". Pero Walter Benjamin desarrolla sobre todo el argumento que esgrimió años más tarde Roger Caillois, en 1937, cuando publica en la *Nouvelle Revue Française* un influyente artículo titulado "Paris, mythe moderne". En él se subraya que el carácter "mítico" de esta laberíntica ciudad de París es deudor, además del género gótico inglés, de la novela de aventuras y la novela de detectives:

Ce phénomène contemporain des débuts de la grande industrie et de la formation de prolétariat urbain, est lié d'abord, pour commencer par le plus apparent, à la transformation du roman d'aventures en roman policier. Il faut tenir pour acquis que cette métamorphose de la Cité tient à la transposition dans son décor de la *savane* et de la *fôret* de Fenimore, où toute branche cassée signifie una inquiétude ou un espoir, où tout tronc dissimule le fusil d'un ennemi ou l'arc d'un invisible et silencieux vengeur.

² "L'inspector d'aquells barris, que era home astut i fins reflexiu, deduí que, segons les circumstàncies en què estava el cadàver, bé podia ser fàcil que l'autor o autors del crim fossin gent forastera, perquè ademés de tenir el cap horriblement destrossat, a la boca s'hi coneixia el rastre d'haver-hi passat oli de vidriol, i d'això ell ne treia les seves conseqüències. L'oli de vidriol és arma de dona. El destrossar els cadàvers és poc habitual en criminals del país. Sols en casos que el crim és comès per rancorosos solen cebar-se amb les víctimes. Acribillaran a una persona a punyalades en el terrible moment d'obcecació o de bogeria criminal, però fugiran esfereïts així que la calma els farà veure l'error." (Vallmitjana, 2003: 74)

Tout les écrivains, Balzac le premier, ont nettement marqué cet emprunt et ont rendu loyalement à Cooper ce qu'ils lui devaient. (Caillois, 2004: 24)

Los bajos fondos de la ciudad de Madrid creada por Baroja son sin duda deudores de esta laberíntica ciudad literaria de París. Al fin y al cabo es una objetivable despena de paradigmas, y las irónicas alusiones del narrador conceden el escaso carácter metropolitano de la decadente corte española. El caso de los bajos fondos de la ciudad de Barcelona creada por Vallmitjana es todavía más evidente, pues la literatura catalana tradicionalmente había ya mostrado un desinhibido y ostensible interés por esta despena de paradigmas que era la *Ville Lumière*. De todos modos, Vallmitjana no está lejos de la socarronería barojiana cuando rescata el imaginario folletinesco de la ciudad literaria de París, y no exactamente el ideario de modernidad burguesa y catalanista que resumen certeramente aquellos versos de Verdaguer donde se preguntaba “si la París del Sena s’és trasplantada aquí”. Finalmente, los bajos fondos de la ciudad de Buenos Aires inventada años más tarde por Roberto Arlt confirman la dependencia de la cultura hispánica de esta gran despena de paradigmas que fue París. Ahora bien, tampoco está exenta de ironía, porque hay que atender al modo en que esta condición periférica es la de una tradición artística, la hispanoamericana, que hace mucho ya dejó la estricta dependencia de la antigua metrópolis y pasó a depender, en tanto ex-colonia, de un nuevo dispensario imaginario: París.

Hay en *El juguete rabioso* un episodio que vertebra toda la novela y cuyas resonancias simbólicas, entre la novela gótica y la literatura bandoleresca, son evidentes: el robo de la biblioteca:

Encendí un cigarrillo, y al resplandor de la cerilla descubrí una escalera de mármol. Nos lanzamos escaleras arriba.

Llegado al pasadizo, Lucio, con su linterna eléctrica iluminó el lugar, un paralelogramo restringido, prolongado a un costado por un oscuro pasillo. Clavado al marco de madera de la puerta una chapa esmaltada cuyos caracteres rezaban “Biblioteca”. (Arlt, 1981:50)

El juego libresco encarnado por el protagonista, Silvio Astier, colma el vacío del desarraigado de la gran ciudad que no cuenta con nada que “autorice” su texto. En Roberto Arlt, no deja de ser significativo que quien inicie a Silvio en los “deleites y afanes de la literatura bandoleresca” sea “un viejo zapatero andaluz”. Ante las “carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano” que decoraban la fachada del cuchitril del viejo remendón

andaluz, se detenía Silvio al salir de la escuela, cuando contaba con catorce años. También es significativo que Silvio, el inventor de “un proyectil señalador, un contador automático de estrellas...”, (Arlt, 1981: 98) se acerca a Vicente Timoteo Souza, a quien “había sido recomendado por un desconocido, que se dedicaba a las ciencias ocultas y demás artes teosóficas”(Arlt, 1981: 95). En fin, Silvio no es más que un compendio de saberes marginales, la encarnación de una cultura hecha a retazos, que queda condensada en aquella emblemática “sociedad secreta” de *Los siete locos*, cuyos miembros constituyen un orden cuya misión es la de alterar todos los órdenes que gobiernan la “vida puerca”.

Según lo que se ha visto hasta ahora, figuras de la novelística decimonónica como el trapero, la prostituta y el joven delincuente pueden ser examinadas a la luz de la poética histórica que Bajtín ensaya en su *Teoría y estética de la novela*, cuando introduce la noción del “cronotopo”. Entonces él llamaba la atención sobre el papel que desempeñaron para la evolución histórica del género novelístico figuras de la Edad Media tardía como el pícaro, el bufón y el tonto. El teórico ruso explicaba cómo la influencia transformadora de estas figuras tenía que ver con “la posición del autor mismo en la novela”. “La posición del autor ante la vida representada” que es, generalmente, “muy compleja y problemática en comparación con la épica, el drama y la lírica”:

El novelista tiene necesidad de alguna máscara esencial formal, de género, que defina tanto su posición para observar la vida, como su posición para hacer pública esa vida.

Aquí, precisamente, las máscaras de bufón y de tonto, transformadas —como es natural— de diversas maneras, vienen a ayudar al novelista. Esas máscaras no son inventadas, tienen raíces populares muy profundas, están vinculadas al pueblo por medio de los privilegios santificados de *no participación* del bufón en la vida y la *intangibilidad* de su discurso; están vinculadas al cronotopo de la plaza pública y los tablados teatrales. Todo esto es muy importante para el género novelesco. (Bajtín, 1989: 313)

Puede que las figuras del pícaro, el bufón y el tonto hayan sido sustituidas en la narrativa urbana decimonónica por las del trapero, la prostituta y el delincuente, pero su función no es otra que la de estar al servicio del que según Bajtín siempre fue uno de los objetivos fundamentales del género novelístico: el “desenmascaramiento de toda convencionalidad, de la convencionalidad viciada y falsa existente en el marco de todas las relaciones humanas”. Dicho de otro modo, al carecer de discurso instituido, la ciudad suburbial desenmascara la *ciudad letrada* de un modo similar al que lo hicieron

tradicionalmente la plaza pública o los tablados teatrales. La intangibilidad del discurso parainstitucional de la periferia hay que interpretarlo como el de la tradición de la poética moderna, cuyo reconocimiento del dinamismo de la escritura, entre el movimiento y la fijación, actúa como contrapunto de la gramática ordenada de la ciudad letrada. Frente, por un lado, al historicismo de la Edad Dorada tan común en la discursividad antimoderna y, por otro lado, frente a la ideología del progreso y el uso que hace de la reproducción sin límites de la técnica.

Del mismo modo que el trapero, la prostituta y el delincuente mantienen una relación, digamos, suburbial, con el orden de las mercancías, la escritura periférica de la novelística urbana mantiene también una relación suburbial con respecto al orden discursivo institucionalizado. Y a diferencia de éste, la escritura periférica sí problematiza una complejidad que está presente en todo proceso de organización social, como es el caso de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, Roberto (1981): *El juguete rabioso*, Barcelona, Bruguera.
- BAJTIN, Mijail (1989): *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- BAROJA, Pío (1997): *La busca*, Madrid, Caro Raggio.
- BEAUDELAIRE, Charles-Pierre (1992) “Les Fleurs du mal”, en *Baudelaire, Sa vie son oeuvre*, Paris, Fixot, pp. 49-188.
- BENJAMIN, Walter (2004): *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal.
- CAILLOIS, Roger (2004): “Paris, mythe moderne”, en *Le goût de Paris. Mythe*, ed. J.P. Arthur, Paris, Mercure.
- CASTELLANOS, Jordi (2008): “La descoberta literària del Districte Cinquè”, en *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona*, ed. M. Casacuberta y M. Gustà, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, pp. 83-108.
- ECO, Umberto (1998): *El superhombre de masas*, Barcelona, Lumen.
- RAMA, Ángel (2009): *La ciudad letrada*, Madrid, Fineo.
- SIMMEL, Georg (1998): “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, en *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*, Barcelona, Península.
- VALMITJANA, Juli (2003): *La xava*, Barcelona, 1984.

EL CANTO DEL EXILIO EN LA POESÍA DE GONÇALVES DIAS Y JORGE DE SENA

Joana Meirim

Universidade de Lisboa

Palabras clave: Literatura, Poesía, Patria, Gonçalves Dias, Jorge de Sena.

En este ensayo proponemos fijarnos en las similitudes textuales entre los dos poemas elegidos, “Canção do exílio” del poeta brasileño Gonçalves Dias y “A Portugal” del poeta portugués Jorge de Sena, sin olvidar las diferencias que juzgamos más obvias, resultantes de las diferentes experiencias del exilio.

De hecho, y aunque en registros muy diferentes, el de Gonçalves Dias más ameno y nostálgico de la patria, el de Sena lleno de sarcasmo belicoso, ambos poemas nos presentan de qué manera la patria, y en una situación de distancia hacia ella, es tema para la poesía. Ambos intentan comprender mejor su país, valiéndose de la condición del exilio, que en el primer caso propicia la valoración y en el segundo la depreciación. Desde fuera, es posible valorar o criticar con más rigor, idealizar la patria como el destino terrenal perfecto, o mordazmente poner en duda la idoneidad de un país lleno de defectos físicos y morales, subyaciendo en los dos casos la intención del regreso, la voluntad de identificación y reconocimiento.

Gonçalves Dias es considerado en Brasil el creador de la poesía nacional (Candido, 2006: 401), figurando al lado de José de Alencar, en la novela, como representante del indianismo literario en la poesía y la “Canção do exílio” representa el paradigma de la nacionalidad literaria. En la poesía de Jorge de Sena hablar de Portugal es una obsesión, alimentando el exilio como actitud propia de un poeta resentido, mal amado por su patria y muy crítico con ella.

De las diferentes experiencias de exilio, la de Gonçalves Dias metafórica, estudiando en Coimbra, la de Sena, literal, viviendo fuera de su país, buscando una vida libre, resultan expectativas semejantes en cuanto a la patria. En el exilio portugués, Gonçalves Dias quiere pertenecer a la literatura brasileña, trabajando en el proyecto de independencia literaria ya empezado por los jóvenes poetas de la revista *Niterói*. En el exilio brasileño, Jorge de Sena quiere pertenecer a la literatura portuguesa como escritor

portugués, afirmándose con terquedad, aunque inseguro y receloso de que no le van a dar ese lugar.

El poema “Canção do exílio” de Gonçalves Dias pertenece a la primera parte de *Primeiros cantos*, de 1846, bajo el título “Poesias Americanas”, con fecha de veintitrés de julio de 1843, aún en Coimbra, donde estudiaba Derecho.

Este texto poético, quizás el más conocido de la literatura brasileña, presenta la patria como un destino ideal y exprime la etimología de la nostalgia, como dolor del regreso a su país. Ackermann lo considera la más perfecta expresión de la idea de “saudade” (Ackermann, 1964: 45).

El título lanza ya la temática y el tono melancólico marca todo el texto, corolario de la conciencia de la distancia hacia la tierra natal: “Em cismar, sozinho, à noite, / Mais prazer encontro eu lá¹”. Su inspiración la encuentra en un epígrafe revelador del contenido del poema, extraído de la balada “Mignon” de Goethe, incluida en la novela *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*.

Del poema de Goethe, Gonçalves Dias escogió los primeros versos y el estribillo, así traducidos por el poeta Manuel Bandeira: “Conheces o país onde florescem as laranjeiras? Ardem na escura fronde os frutos de ouro... Conhece-lo? Para lá, para lá quisera eu ir” (Bandeira, 1962: 25). Los versos de Goethe expresan el deseo que subyace en todo el poema de Gonçalves Dias, el de volver a su patria, corroborado por el ruego de la última estrofa: “Não permita Deus que eu morra, / Sem que eu volte para lá [...] Sem qu’inda avista as palmeiras, / Onde canta o Sabiá”.

Antonio Candido comentó la simplicidad formal del poema como el ideal literario de Gonçalves Dias (Candido, 2006: 401), declarando aún el problema de su vulgarización, lo que nos recuerda las innumerables glosas o la incorporación de algunos versos en el himno nacional, en detrimento de la magia inicial.

Los dos primeros versos “Minha terra tem palmeiras / Onde canta o Sabiá” manifiestan ya la identificación con la tierra natal y singularizan sus atributos exclusivos, las “palmeiras” y el “Sabiá”. La segunda estrofa, que cambia para plural el determinante posesivo, permite la identificación colectiva con la patria llena de vida: “Nossos bosques têm mais vida, / Nossa vida mais amores”.

¹ Gonçalves Dias (1958): *Poesia*, ed. M. Bandeira, Rio de Janeiro, Agir Editora, pp. 11-12. Todas las citas referentes al poema de Gonçalves Dias son extraídas de esta edición.

Los elementos exclusivos de la patria son distintos y los comunes son comparativamente mejores que en el lugar del exilio: “Nosso céu tem mais estrelas, / Nossas várzeas têm mais flores”. La palabra “primores” sintetiza los atributos perfectos que solamente la patria tiene, y por eso es allá donde puede disfrutarlos con placer: “Minha terra tem primores, / Que tais não encontro eu cá”.

En realidad, todo el texto parte de la dicotomía entre los deícticos, entre el acá, la tierra portuguesa, y el allá, el Brasil, tierra natal que en todo el poema nunca llega a ser mencionada, sino subentendida por las referencias obvias a sus elementos naturales específicos, el “Sabiá” y las “palmeiras”, y el estribillo “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá” marca la diferencia a través de la repetición. El poema se construye a partir de un esquema comparativo entre un acá menospreciado y un allá sobrevalorado, de ahí que los predicados relativos a la patria sean insistentemente destacados en el poema, contraponiéndose a la insuficiencia de cualidades de la tierra de exilio.

Las diferencias en cuanto a los predicados naturales que separan la tierra natal del lugar del exilio son un motivo para registrar la diferencia mayor que el romanticismo brasileño quería establecer de forma inequívoca – la diferencia entre las dos literaturas, la portuguesa y la brasileña, cuyas fronteras hasta entonces estaban diluidas. Así se estaba escribiendo la diferencia entre la poesía del “lá” y la poesía del “cá”.

En el verso “As aves, que aqui gorjeiam, / Não gorjeiam como lá”, además del sentido literal que contrapone naturalezas diferentes, percibimos el canto del ave como un símil de la poesía que contrasta la brasileña, la de Gonçalves Dias, con la portuguesa.

A propósito de la nacionalidad de la poesía, T. S. Eliot afirmó en un ensayo titulado “A função social da poesia” que la poesía es el arte más tenazmente nacional y tiene un carácter más local por contrapunto a la prosa (Eliot, 1997: 59), señalando que eso no significa el aislamiento de las diferentes literaturas: “E é isto que eu entendo ser a função social da poesia no sentido mais vasto: o facto de ela afectar, [...] o falar e a sensibilidade de toda a nação” (Eliot, 1997: 65). En realidad, la poesía de Gonçalves Dias afectó a toda la generación romántica posterior y el propio poeta tenía conciencia de las huellas que estaba dejando: “Mas já nesse tempo, o povo tinha adotado o poeta, repetindo e cantando em todos os ângulos do Brasil” (Candido, 2006: 403).

El gorjeo de la poesía brasileña, el canto del allá, empezaba a ser diferente de lo que se hacía en la tierra de exilio, definiéndose una nueva literatura en Brasil, que debería ser en el plano del arte lo que fuera la independencia política y social (Candido, 2006: 329).

En el poema “A Portugal”, de 1961, escrito a principios de su exilio brasileño, publicado póstumamente en el libro *40 anos de servidão*, Jorge de Sena va a denegar la patria, comprendiendo que el país donde se nace no es un bien inalienable, sino una mala suerte: “A pouca sorte de nascido nela”².

En el primer periodo del primer verso Jorge de Sena retoma el poema épico de Camões. Vasco da Gama, recién llegado a Melinde, y por iniciativa del rey que lo recibe, antecede la extensa lección de la historia de Portugal con el verso que concluye la situación geográfica de su país: “Esta é a ditosa pátria minha amada” (III, 21). Sena deshace abiertamente la ironía, que podría estar implícita en el recurso al verso del autor de *Os Lusíadas*, para rechazar perentoriamente su pertenencia a la patria portuguesa.

El “Não” con que remata el primer verso del poema antecede y refuerza la triple negación de la frase proferida por Vasco da Gama: “Nem é ditosa [...] / Nem minha amada [...] / Nem pátria minha”. El silogismo que se infiere a partir del verso de *Os Lusíadas* es clarividente, la patria no merece ser “ditosa” porque es madrastra (del poeta), y por eso el poeta la deniega.

Afortunadamente el poeta no está preso a la “baixeza” o al “aroto de passadas glórias” y las amistades vencen la cuestión nacional que es fortuita: “mas amigos são / por serem amigos e mais nada”. La negación de la patria es unilateral, solo el poeta la rechaza: Jorge de Sena puede ser portugués, pero no quiere que Portugal sea su patria y esta será la causa más grande de su resentimiento como poeta que no coincide nunca con su país.

La primera referencia al país, que con excepción del título no vuelve a ser nombrado, es el primer verso de la tercera estrofa, “Torpe dejecto do romano império”, a partir del cual el poeta comienza una extensa perífrasis de naturaleza escatológica para referirse a su patria. La violencia del lenguaje gana particular relevancia en esta tercera estrofa, momento en el que Sena va a enumerar los defectos físicos y morales de un país detenido, en descomposición.

² Jorge de Sena (1979): *40 Anos de servidão*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores, pp. 89-90. Las citas referentes al poema de Jorge de Sena pertenecen a esta edición.

En primer lugar se fija en la falta de higiene física fruto del fracaso de su proyecto histórico como nación: “babugem de invasões; salsugem porca / do esgoto atlântico”. Luego viene la falta de valores morales, prefiriendo la codicia, la vileza y la ignorancia, exactamente los mismos defectos que Camões criticaba y lamentaba, perjudicando la lectura de su poesía: “O favor com que mais se acende o engenho / Não no dá a pátria, não, que está metida / No gosto da cobiça e na rudeza / D’ũa austera, apagada e vil tristeza” (X, 145).

Sena declara en este poema la inmundicia de su patria como una realidad que lo desespera. De hecho, el Portugal que nos presenta en la larga tercera estrofa rebaja las imágenes idealizadas por la literatura romántica tardía de carácter patriótico que dejó vestigios de tópicos, como el célebre de cariz geográfico divulgado por Tomás Ribeiro, “Jardim da Europa à beira-mar plantado”.

Ahora bien, el *locus amoenus* de los poemas ultra románticos no se adecua a la patria descrita por Jorge de Sena que ya había glosado, continuando la tradición paródica de los modernistas brasileños como Oswald de Andrade, Murilo Mendes o Carlos Drummond de Andrade, en un poema de 1947, “Paraísos Artificiais”, la memoria de los versos inaugurales del romanticismo brasileño. Al estribillo “Minha terra tem palmeiras, / Onde canta o Sabiá” del poema que comentamos de Gonçalves Dias contrapone Sena: “Na minha terra, não há terra, há ruas; [...] / Na minha terra, não há árvores nem flores [...] / O cântico das aves – não há cânticos, / mas só canários de 3º andar e papagaios de 5º” (Sena, 1988: 131).

Tras la enumeración de los defectos de la patria, el poeta se fija en las características de la tierra portuguesa que progresivamente va siendo anulada. Empieza por ser alguien, aunque tierra de esclavos, de funcionarios, de prostitutas, de héroes falsificados, de santos poco virtuosos, o de poetas cuya susceptibilidad mediocre se manifiesta a través de la excreción corporal, “terra de poetas tão sentimentais / que o cheiro de um sovaco os põe em transe”, materializándose después en el vacío de los monumentos y de los museos. Finalmente se presenta en toda la aridez de una historia de ocho siglos de sentimientos secos y en la triple indefinición de una tierra de nadie: “ó terra de ninguém, ninguém, ninguém”.

La tierra portuguesa es una tierra de gente devota y con tendencia a creer en milagros, esperando ociosamente la llegada de D. Sebastião, de “cu pró ar ouvindo /

ranger no nevoeiro a nau do Encoberto”. Es una tierra de funcionarios condenados al “dia burocrático / o dia-a-dia da miséria / [...] do modo funcionário de viver” (O’Neill, 2005: 52) que otro poeta, Alexandre O’Neill, contemporáneo de Sena, también describió en el célebre poema “Um adeus português”. Es una tierra triste y bellaca, acogiendo con gran afabilidad, a la espera de recibir propinas a cambio de animales parasitarios, los extranjeros: “oh pulgas lusitanas, pela Europa”. Una tierra de monumentos, cuya participación del pueblo es desdeñada (“em que o povo / assina a merda o seu anonimato”) y en donde persisten costumbres culturales y de convivencia social desfasadas en el tiempo, “em que se vive ainda, / com porcos pela rua, em casas celtiberas”. La palabra yuxtapuesta “terra-museu” subraya el estancamiento, la paralización de una tierra que se vive desde dentro y sin esperanza o gran estímulo de evasión. En fin, es una tierra seca, impermeable a cualidades, cargando el peso de ochocientos años de veleidades imperiales: “terra de pedras esburgadas, secas / como esses sentimentos de oito séculos / de roubos e patrões, barões ou condes”.

En la cuarta estrofa, la última del poema, y que enlaza sintácticamente con la anterior, el poeta acepta pertenecer a la patria de nadie, pero el rechazo es posible y deseado. No se cohíbe de repetir la violencia discursiva y ahora la forma ofensiva interpela directamente a su patria, a través del uso de la forma verbal “és”, insistiendo una vez más en su carácter escatológico y bestial: “És cabra, és badalhoça, / és mais que cachorra pelo cio, / és peste e fome e guerra e dor de coração”. En el final del penúltimo verso del poema se puede entrever una atenuación del odio y del sarcasmo, dando la rabia y el resentimiento lugar al afecto, al dolor de corazón, que compromete el poeta como individuo de su patria.

Finalmente, el último verso resume la problemática relación poeta/patria: si en la primera parte “eu te pertenço”, Sena tolera pertenecer a su país, y esta es la relación de la patria con el poeta; en la segunda parte “mas ser’s minha não”, tenemos el otro lado de la relación, ahora del poeta con su patria, rechazándola por no reconocerse a través de ella. Consciente de que la pertenencia a la patria es insuperable, lo que no impide su denegación, la injuria, el desprecio, el inconformismo, Jorge de Sena, adverso a patriotismos o nacionalismos en su poesía, describió Portugal como el país exportador de exiliados: “O meu país sempre, desde que começou há mais de oito séculos, exportou

mais homens do que outra coisa. E sempre foi para os seus filhos uma pátria ingrata, sem que esses filhos deixassem de amá-la profundamente” (Sena, 2004: 371).

Sin embargo, es a la patria ingrata y mezquina, de “peste e fome e guerra e dor de coração” que Sena quiere pertenecer como poeta portugués. En el poema “Borras de império” cuando dice que Portugal “é feito dos que partem / e dos que ficam” (Sena, 1989: 173) demuestra que también él quiere formar parte de su país, si bien que lleno de pulgas lusitanas, y por eso le escribe una dedicatoria con un contenido de rechazo.

En los dos poemas que comentamos se afirma la relación intrínseca con la patria, se ve como la fidelidad a la patria es la cárcel de cualquier escritor, incluso cuando se está lejos. El poeta del Maranhão no esconde el deseo de volver a su patria, que adivinamos en el título y que se vuelve evidente en el epígrafe de Goethe. Asimismo, y a pesar del diferente registro, Sena le gustaría regresar a su patria, aunque diga lo contrario en el poema “Glosa de Guido Cavalcanti” delante de la irreversibilidad de su condición de exiliado: “Porque não espero de jamais voltar / à terra em que nasci” (Sena, 1989: 51).

En el caso de Gonçalves Dias, la declaración de su nacionalidad está íntimamente relacionada con el proyecto romántico en curso, en el cual se escribía la diferencia hacia la literatura portuguesa. La “Canção do exílio” demuestra el orgullo de pertenecer a una patria que desde lejos gana todas las cualidades.

En el poema de Sena, la mejor manera de asumir su relación umbilical con la patria es a través de la negación, del rechazo, que posteriormente, en el poema “Em Creta, com o minotauro” tendría su versión más radical: “Eu sou eu mesmo a minha pátria” (Sena, 1989: 74).

El comentario que hicimos de los dos poemas no deja lugar a dudas en cuanto a una cuestión que creemos la principal: en ambos poetas, la patria, en lugar de ser un problema, es requerida como condición necesaria para escribir su poesía, como punto de partida y de llegada, independiente de las circunstancias vivenciales.

BIBLIOGRAFÍA

ACKERMANN, Fritz (1964): *A obra poética de Antônio Gonçalves Dias*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.

- BANDEIRA, Manuel (1962): *Poesia e vida de Gonçalves Dias*, São Paulo, Editôra das Américas.
- CAMÕES, Luís de (1999): *Os Lusíadas*, ed. A. J. Saraiva, Porto, Figueirinhas.
- CANDIDO, Antonio (2006): *Formação da literatura brasileira – Momentos decisivos 1750-1880*, Rio de Janeiro, Ouro sobre azul.
- DIAS, Gonçalves (1958): *Poesia*, ed. M. Bandeira, Rio de Janeiro, Agir Editora.
- ELIOT, T.S (1997): *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores.
- O’NEILL, Alexandre (2005): *Poesias Completas*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- SENA, Jorge de (1979): *40 Anos de servidão*, Lisboa, Círculo de Poesia, Moraes Editores.
- _____ (1988): *Poesia I*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (1989): *Poesia III*, Lisboa, Edições 70.
- _____ (2004): *A arte de Jorge de Sena – Uma Antologia*, ed. J. Fazenda, Lisboa, Relógio d’Água Editores.

APROXIMACIÓN COMPARATIVA A LAS LITERATURAS MEXICANA Y CHICANA CONTEMPORÁNEAS ESCRITAS POR MUJERES

Yolanda Melgar Pernías
Universidad de Bohemia del Sur

Palabras clave: Género, Mexicana, Chicana, Subjetividad, Mexicanidad.

Si, como señala Claudio Guillén (1993: 5), la disciplina de la literatura comparada se acerca a la palabra literaria desde la conciencia de la tensión entre semejanza y diferencia, entre lo general y lo particular, es inevitable su encuentro con los estudios de género (*gender studies*), ya que, según afirma Margaret R. Higonnet, “gender divisions cross national boundaries and assume new definitions and values in each culture” (1995: 155). Esas fronteras, además, son permeables al tráfico de identidades nacionales fuera de los confines políticos y físicos de la nación, lo que posibilita también nuevas definiciones y formulaciones de aquéllas. Es mi creencia, y la base de este trabajo, que el estudio comparado de las literaturas mexicana y chicana escritas por mujeres se puede emprender sobre la base de ese fundamento doble: la perspectiva general que nos proporciona la diferencia de género, entendido como concepto posicional derivado del engranaje desigual de poder en que se desarrollan las vidas de mujeres y hombres, y el germen del legado cultural mexicano o mexicanidad, que, si bien se bifurca en el seno de realidades muy variadas, cimienta las representaciones literarias de ambos colectivos.

Partiendo de esta base doble, el propósito del presente trabajo es delinear comparativamente la relación entre ambos grupos de escritoras y proponer un espacio de encuentro entre ellos, espacio que no ha sido sino tímidamente explotado hasta ahora y que proporciona un campo fértil para la investigación.

Para acometer dicho examen comparativo es necesario tener presente que existen marcadas diferencias entre mexicanas y chicanas. Como resume la escritora mexicana Margo Glantz, “procedemos de medios semejantes, una misma cultura, pero totalmente transformada por otra visión del mundo y otra economía” (en Joysmith, 1995: 260). En consonancia con estas apreciaciones, en este trabajo propongo un

recuento comparativo a lo largo de dos secciones: una primera sección que gravitará en torno a la presentación comparativa de los marcos contextuales diferenciados en que se enmarcan los dos grupos de escritoras; y una segunda sección – el espacio de encuentro entre ambas entidades – centrada en las áreas de solapamiento entre la labor de las escritoras mexicanas y chicanas desde la perspectiva cultural de la mexicanidad.

1.- Delineación contextual comparativa

En líneas análogas a los comentarios precedentes de Margo Glantz, Debra A. Castillo llama la atención sobre las diferencias entre las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas: mientras que las escritoras chicanas escriben generalmente desde la perspectiva de una cultura de resistencia, las mexicanas hablan desde dentro de una cultura dominante (en Manickan). En el volumen *Las formas de nuestras voces*, que recoge la experiencia del encuentro entre escritoras mexicanas y chicanas celebrado en 1993, Aralia López González examina a grandes rasgos esas diferencias entre las escritoras y entre los entornos contextuales en que se inscribe su producción (en Joysmith, 1995: 51-64). La autora postula la necesidad de partir de estas diferencias en un estudio comparado entre la producción narrativa contemporánea escrita por mexicanas y chicanas. En consonancia con mi argumentación previa, coincido con la premisa de López González de partir de la inscripción de las autoras y de su producción y recepción en sus configuraciones contextuales específicas correspondientes. Ello se traduce en la necesidad de diferenciar entre producciones literarias, la mexicana y la chicana, que se han conformado en contextos socioculturales y políticos diferentes, y en los que existen, en general, diferencias marcadas en las posicionalidades de las autoras, todo lo cual conlleva estrategias y preocupaciones distintas en la representación de la subjetividad femenina.

A continuación, llevaré a cabo un acercamiento al panorama contextual general en que se ubican las producciones literarias de mexicanas y chicanas. De más está mencionar que la descripción que sigue no supone en modo alguno el establecimiento de características en términos absolutos. En conformidad con mi argumentación, lo que pretendo es apuntar rasgos generales en cada literatura desde la perspectiva de que la palabra escrita está enraizada en espacios socioculturales y literarios compartidos por

las escritoras, cuya posicionalidad particular no deja de participar de condiciones colectivas derivadas de su diferenciación genérica y de su contexto nacional y cultural, lo que, ciertamente, moldea sus quehaceres literarios.

1.1.- Procesos históricos de las literaturas mexicana y chicana

Como he señalado, los procesos históricos en que se han conformado las literaturas mexicana y chicana son muy diferentes, lo cual conforma sistemas culturales y literarios distintos que confieren a sus literaturas cualidades diferenciadas.

En relación con México, la literatura mexicana como tal cuenta con una larga tradición que se remonta a la Independencia de España en 1821 y florece desde de la década de los sesenta con el *boom* de la literatura latinoamericana. Las voces literarias femeninas comienzan a irrumpir especialmente a partir de los años cincuenta, pero es desde los setenta y particularmente desde los ochenta cuando presenciamos un aumento prodigioso de escritoras en el panorama literario general con lo que se puede llamar “*boom* femenino”.

Con respecto a la literatura chicana, aunque tiene sus antecedentes desde fines del siglo XIX, se trata de un fenómeno reciente que se refiere a obras publicadas a partir de 1965, cuando la lucha sociopolítica surgida en el suroeste de Estados Unidos para enfrentar el legado de discriminación e injusticia social que sufría la comunidad de ascendencia mexicana da lugar al “Movimiento Chicano”. La literatura chicana surge al son del Movimiento con un aliento afirmativo y diferenciador como instrumento de lucha social en el intento de una comunidad de generar un espacio nuevo desde el que hacer oír sus voces. A diferencia de la naturaleza autónoma del proceso que da lugar a la literatura mexicana, la literatura chicana se conforma en el espacio cultural y lingüístico intersticial entre la cultura mexicana tradicional y la cultura estadounidense, a partir de una urgencia de explorar su propia definición. El florecimiento de la literatura de las chicanas, que tiene lugar particularmente desde finales de los setenta y aumenta significativamente a partir de los ochenta, marca un compromiso con las prácticas descolonizadoras surgidas con el Movimiento al mismo tiempo que una ruptura con respecto a las estructuras sexistas caracterizadoras del discurso nacionalista.

1.2.- Naturaleza funcional

Los procesos históricos diferentes en que se han conformado las tradiciones literarias mexicana y chicana confieren a la palabra escrita un carácter diferenciado en cada contexto en relación con aspectos sociales, es decir, una naturaleza funcional diferente.

En el caso chicano, como he señalado, la literatura nace como elemento indisociable del Movimiento de nacionalismo cultural en el contexto amplio del Movimiento por los Derechos Civiles en Estados Unidos. Para los chicanos escribir es una actividad politizada en tanto que constituye una forma de resistencia, reivindicación y supervivencia de su amenazada identidad cultural en el seno de la opresión cultural e ideológica del orden hegemónico. Esta función política de la literatura es compartida por las diversas literaturas chicanas, que, como señala Ramón Saldívar, si no conforman una sola tradición literaria ni muestran cohesión técnica o ideológica, sí manifiestan “a common idea of the function of literature as a result of the specific historical, social, and economic experience that these authors have been obliged to share” (1990: 7). A pesar de que la literatura chicana de los últimos años se ha distanciado progresivamente de la política nacionalista unidimensional de finales de los setenta y principios de los setenta hacia el acomodo y representación de diversas experiencias, su valor político, como señala Wilson Neate (1998: 253), sigue siendo central.

En el caso de la narrativa mexicana, la política y la ideología han sido importantes para la mayor parte de los escritores en México y, de una manera u otra, han estado siempre presentes en sus producciones literarias. En líneas generales, sin embargo, las circunstancias diferentes en que se ha engendrado la literatura mexicana determinan que la función social, política y testimonial de la palabra escrita tenga en el caso mexicano un peso también diferente del que tiene en el caso chicano. La autora mexicana Ethel Krauze explica la diferencia entre ambos grupos como una diferencia de objetivos en función de unas necesidades o “cargas” diferentes:

Las escritoras chicanas tienen objetivos que rebasan la función literaria. Tienen objetivos muy claros y muy marcados de reivindicaciones sociales y sexuales, idiomáticas y culturales del grupo minoritario al que pertenecen, son objetivos muy claros. Y las escritoras mexicanas no necesitan tener esos objetivos porque no tienen las mismas cargas que las chicanas (Joysmith, 1995: 262).

A pesar de que estas caracterizaciones no son, en modo alguno, absolutas y encontramos así escritoras tan prominentes como Rosario Castellanos, Elena Poniatowska o Cristina Pacheco, entre otras, para quienes la dimensión social de la literatura es central, en general se puede afirmar que la relación entre la palabra escrita y la praxis social es diferente entre mexicanas y chicanas.

1.3.- El discurso de género

Para comprender las representaciones literarias de mexicanas y chicanas, es también conveniente considerar el discurso de género y la tradición feminista en el seno de los espacios nacionales particulares en que se insertan sus producciones.

En relación con México, Debra A. Castillo observa que la tradición de la participación femenina en la cultura nacional mexicana ha sido extremadamente limitada (1992: 222). Aunque las mexicanas consiguen el derecho al voto en 1953, su incorporación a la esfera pública no trae consigo la reconfiguración de las estructuras de género, ancladas firmemente en la tradición. Las primeras voces literarias que despuntan desde los cincuenta empiezan a fundar un quehacer literario diferente en el entorno del modelo patriarcal que hasta entonces había impregnado la narrativa nacional: Josefina Vicens, Elena Garro, Rosario Castellanos, Inés Arredondo o Elena Poniatowska, entre otras. Éstas son seguidas a partir de los setenta y especialmente de los ochenta por las voces de un ingente número de escritoras: Brianda Domecq, Ángeles Mastretta, Laura Esquivel, Carmen Boullosa, Bárbara Jabobs o Ethel Krauze, por mencionar sólo a algunas. Aralia López González observa que el quehacer literario de las escritoras mexicanas, no obstante, encuentra todavía mucha resistencia a ser identificado como “diferente”, y ello tanto en los diversos ámbitos culturales en México como por las escritoras mexicanas mismas, quienes habitualmente rechazan en sus declaraciones públicas la realización de un quehacer sexualmente diferenciado (en Joysmith, 1995: 57-58). Su postura hay que entenderla en el contexto del poderoso andamiaje sexista del conjunto social católico-patriarcal mexicano y la debilidad de la tradición feminista en México, ya que la escritura femenina no posee la referencia de un movimiento feminista sólido firmemente establecido en el país. Si bien las mujeres en México han dado cuenta de un protagonismo social y político importante y el

movimiento feminista se ha dejado notar en los espacios políticos y sociales, las posibilidades de un diálogo comprometido en términos de debates críticos en la escena académica y pública en general siguen siendo extremadamente limitadas. Como señala López González, el discurso de género en México “es un poco una rareza; aquí todavía muchos la viven o como esnobismo o como equivocación. [...]. No están bien incorporados a la cultura” (en Joysmith, 1995: 251-52). Todo ello, no obstante, no implique que las escritoras mexicanas no manifiesten en sus textos una conciencia de género; por el contrario, ésta es una preocupación cardinal en sus representaciones literarias. Como subraya López González (en Joysmith, 1995: 251), “en sus textos todas [las escritoras mexicanas] tienen clara la conciencia de género, lo sepan o no”¹.

En contraste con las mexicanas, las chicanas disponen de un discurso de género firmemente asentado y reivindican el quehacer literario femenino como praxis cultural diferente. Su discurso de género posee una clara referencia en relación con el Movimiento Chicano y con los debates feministas angloamericanos. En cuanto al Movimiento, una voz sumamente masculina lo caracterizó desde el principio, lo cual dio lugar a que muchas chicanas alzaran sus voces en un desafío feminista colectivo para protestar contra la discriminación sexista que sufrían. De modo análogo, las discusiones ideológicas en torno al feminismo chicano tuvieron lugar fuera de sus comunidades en el entorno del feminismo angloamericano, cuya solidez constituía un importante punto de apoyo para las feministas chicanas pero no era sensible a las diferencias étnicas, culturales o de clase que determinaban la experiencia de este colectivo. En el contexto de este activismo político florece desde mediados de los ochenta un nuevo grupo de prominentes figuras que inauguran el *boom* femenino entre las chicanas. Entre las autoras de esta generación encontramos a Gloria E. Anzaldúa, Denise Chávez, Cherríe Moraga, Sandra Cisneros, Ana Castillo, Helena María Viramontes, Lorna Dee Cervantes, Margarita Cota-Cárdenas, Erlina Gonzales-Berry o Pat Mora. La publicación en 1981 del volumen colectivo *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, editado por Anzaldúa y Moraga, supone la apertura, dentro del feminismo blanco de clase media dominante, de un espacio definitivo para las chicanas

¹ Naturalmente, estas caracterizaciones son sólo generales y encontramos escritoras mexicanas que sí afirman conscientemente una diferenciación de género, entre ellas Elena Poniatowska, Margo Glantz, Ethel Krauze o Brianda Domecq.

y las mujeres de color, espacio que cambió para siempre la práctica y la política del feminismo en los Estados Unidos.

En suma, pues, frente a la neutralidad de género que generalmente postulan las escritoras mexicanas, las experiencias de las chicanas como grupo minoritario y su ubicación en el espacio primermundista en que habitan – a pesar del estatus tercermundista que puedan ocupar en él – configuran una conciencia fuertemente crítica como mujeres y un reconocimiento abierto de su agenda feminista. Esta conciencia crítica y fuerte activismo, además, constituyen una lucha sin tregua en el contexto de la emigración continuada de México a Estados Unidos y su actualización constante de los arraigados estereotipos de raíz mexicana asociados con lo femenino.

En nuestro contexto comparativo, se entiende, pues, que en el caso de la literatura de las chicanas exista un estrecho vínculo entre su política feminista y su práctica literaria. En el caso de las escritoras mexicanas, en cambio, no se da, en general, un nexo equivalente, disociación patente, además, en el hecho de que la lucha de las mujeres mexicanas por conseguir visibilidad y presencia en la vida pública tiene lugar en entornos frecuentemente distantes de los círculos literarios. De acuerdo con ello, Fabienne Bradu hace unas puntualizaciones significativas:

Hay que tener una conciencia clara de que hablar de literatura femenina implica trabajar en un campo simbólico que no conserva sino lejanos nexos con la realidad social de la emancipación femenina. El ligero aumento del número de escritoras en este país y en otros, corresponde sin duda a una transformación de las mentalidades, y a un mayor acceso de las mujeres a la cultura y a la educación, pero en ningún caso llega a conformar una voz colectiva, tan desautorizada como irreal (1998: 9-10).

1.4.- Espacios nacionales y tradiciones literarias

En relación con las observaciones precedentes, otro elemento que hay que tomar en consideración es el relacionado con sus referentes nacionales particulares y con las tradiciones literarias en ambos contextos de producción, lo cual marca diferencias y actitudes en las escritoras frente a su material.

La tradición literaria en México se caracteriza por un pasado recogido en obras como las de Juan Rulfo, Octavio Paz o Elena Garro en que campea el desamparo, la soledad, la incertidumbre y la desilusión. Nos hallamos frente a un país en que el peso del catolicismo, del estatus social y de la moral y tradición patriarcal puede tener un

efecto paralizante, en particular, sobre las mujeres. Se trata, además, de un espacio en que el malestar, la inestabilidad y el escepticismo se han tornado en moneda corriente, especialmente desde la crisis de los ochenta. Sara Sefchovich se refiere así a la imbricación entre la condición que tiñe la narrativa mexicana y el contexto en esa década, caracterizada por la crisis de la autoridad, la legitimidad y la verdad y el desencanto con el poder político y cultural (1991: 54). De modo análogo, para María Luisa Puga el denominador común de la novela mexicana “es un sentimiento de insatisfacción; quizá sea de tremenda incomodidad” (1991: 172).

En cuanto a la producción chicana, se trata de una literatura joven y vital que busca su definición y que se fragua en el espacio de la primera potencia mundial y su máxima del “hombre hecho a sí mismo”. A pesar de todos sus condicionamientos, el colectivo chicano es naturalmente permeable a este pensamiento que enfatiza la potencialidad y autodeterminación del individuo. En esta línea, Juan Bruce-Novoa opina que la literatura chicana se caracteriza en su conjunto por su vitalidad y voluntad de sobrevivir frente a todo obstáculo:

A pesar de las varias presiones, sin embargo, la cultura sobrevive y [...] ése es el tema de la literatura chicana. Puede haber dudas, incluso pesimismo, pero por fin lo que triunfa es una voluntad de sobrevivir frente a todos los obstáculos. La escritura misma constituye esa afirmación (1999: 42).

Deborah L. Madsen confirma la validez de esta aseveración en relación específica con las escritoras chicanas: “Chicana writers have developed a tradition of writing that focuses on the transformation of deprivation, pain, and suffering” (2002: 168).

1.5.- La posición de las escritoras: clase y etnicidad

De particular relevancia en nuestro examen son las diferencias inscritas por la etnicidad y la clase en la constitución de las posiciones subjetivas ocupadas por las escritoras mexicanas y chicanas, cuya posicionalidad deja ineludiblemente huella en sus representaciones literarias en términos de su visión de la subjetividad femenina y de la subordinación o marginalidad de las mujeres en el espacio social.

En cuanto a cuestiones de clase social, la mayoría de las escritoras en México, al igual que sucede en otros países latinoamericanos, procede de la clase media o alta minoritaria (Castillo, 1998: 136). Margo Glantz se refiere a ello como “la casi unánime

extracción pequeñoburguesa que nos define en parte y que en parte transcendemos” (en Joysmith, 1995: 260).

Sin ignorar la existencia real de diversidad de clase entre las chicanas y sus variadas circunstancias sociohistóricas y económicas, se puede afirmar que la mayoría de ellas son de extracción de clase trabajadora o se identifican políticamente con ella. En este contexto, Norma Alarcón alude a la naturaleza doble de su quehacer literario:

Dadas las circunstancias socioeconómicas de nuestras familias, es verdaderamente un milagro que tantos de ellos y ellas hayan podido apoderarse de la palabra y de la escritura, contra marea, para recuperar su genealogía. Desde este punto de vista esta generación es muy especial, pues su visión se desdobra hacia la clase obrera/campesina y la burguesía social e intelectual. (1990: 210)

A pesar de que su actividad intelectual distancia inevitablemente a las escritoras chicanas de sus orígenes proletarios y de las mujeres que pretenden representar, su firme compromiso político y su proyecto de, usando los términos de Jean Franco, “using privilege to destroy privilege” (1992: 80), refuerza los lazos que las une a la comunidad. Elena Poniatowska dilucida el vínculo diferente existente entre la clase social y la escritura en las autoras mexicanas y chicanas: “For the Mexican woman writer, writing is an under product of her social situation. For the Chicanas, writing is a means to overcome their social situation” (1996: 47).

En relación con la etnicidad, mientras que las chicanas reivindican una identidad étnica fundada en su experiencia de marginación y desplazamiento en el orden blanco dominante de Estados Unidos, entre las mexicanas no se da una conciencia tan marcada en cuanto a cuestiones étnicas². Elena Poniatowska, así, llama la atención sobre el hecho de que “nosotras las mexicanas nunca hemos dicho, por ejemplo, que somos mujeres de color como lo hacen las chicanas, nunca nos hemos definido como mestizas, blancas o prietas” (en Joysmith, 1995: 47). A pesar de que algunas escritoras mexicanas, como Margo Glantz, Angelina Muñoz-Huberman, Esther Seligson o Bárbara Jacobs, expresan una diferencia étnica en sus escritos como producto de su herencia de inmigración, su legado no las margina en el entorno social del mismo modo en que margina a las chicanas.

² Es interesante mencionar lo que se hizo obvio en el mencionado coloquio celebrado en 1993: mientras que muchas de las escritoras mexicanas participantes eran de piel clara y de ascendencia europea, según revelaban sus apellidos ((Elena) Poniatowska, (Aline) Pettersson, (Margo) Glantz, (Ethel) Krauze)), las chicanas eran de piel morena y tenían apellidos hispanos ((Sanra) Cisneros, (Ana) Castillo, (Elena María) Viramontes, (Mary Helen) Ponce)).

1.6.- Individualidad y colectividad

Otra diferencia relevante entre ambos grupos se relaciona con el *continuum* individualidad-colectividad. Entre las escritoras mexicanas no hay un sentido político de reconocimiento de grupo en función de una experiencia común de marginación: sus afiliaciones étnicas y socioculturales no las hacen colectivamente diferentes en sus espacios nacionales mientras que, como deriva del contexto de género, su posicionalidad común como mujeres no crea una conciencia consolidada de solidaridad femenina. Esta situación es indisociable de un entorno social en que, como se señaló anteriormente, no existe una noción fuerte de grupo femenino como comunidad política consolidada, carencia enraizada en y reforzada por un código patriarcal y católico fundado en la subordinación y autodesprecio femeninos. Como señala Fabienne Bradu, en México este “«nosotras, mujeres» sólo existe en los panfletos ideológicos” (1998: 10). De modo paralelo, según María Elena de Valdés (1998: 9), las vastas diferencias sociales entre las mexicanas es también un factor importante a tener en cuenta en la dificultad de imaginar una colectividad femenina y un sentido de solidaridad de grupo entre ellas. La autora señala, asimismo, que, al menos en un nivel superficial, la libertad de una mujer en el México contemporáneo se mide primordialmente en términos individualistas, no colectivos, o, en sus propias palabras, “in terms of her ability to pursue her own ends, ends that may coincide with social aims, but are not entirely coopted by society” (1998: 9). Ello, señala De Valdés (1998: 10, 11), es utópico y de poco valor en sociedades tercermundistas como la mexicana, en que no se respetan los derechos humanos más elementales.

Entre las chicanas, en cambio, existe una fuerte noción de identidad colectiva enraizada en su experiencia compartida de colonización y sus necesidades políticas de forjar una red sólida de mujeres efectiva en el enfrentamiento de los problemas particulares de su comunidad. “Las escritoras chicanas”, señala Lucha Corpi, “ofrecemos un frente unido... porque en verdad ha habido diálogo auténtico – plática – entre nosotras... compartir de este modo ha sido nuestra buena ventura” (en Joysmith, 1995: 259). La interacción entre lo personal y lo político y el sentido de responsabilidad histórica de las chicanas las empuja a afirmar en sus obras la visión de su grupo social, asumiendo la representación de la comunidad y comprometiéndose con la construcción

de una identidad colectiva que, al mismo tiempo, legitima y autoriza su voz literaria personal. En consecuencia, la construcción de un sentido comunitario de libertad está muy presente en sus escritos.

1.7.- La identidad lingüística

Un último aspecto a tener en cuenta en el examen comparativo de ambas literaturas es la identidad lingüística de ambos grupos de escritoras. En cuanto a las chicanas, si bien utilizan mayoritariamente el inglés como vehículo de expresión literaria y herramienta contradiscursiva frente a la cultura dominante, la herencia lingüística española de sus ancestros constituye en la mayoría de los casos parte central de su identidad. En este sentido, en sus obras hallamos con frecuencia una conciencia lingüística marcada en la recreación de un lenguaje híbrido que, mediante lo que se conoce como “code-switching”, introduce en el inglés vocablos o expresiones en español y en muchos casos traducciones a aquella lengua que tienen su origen en la lengua de sus padres. Este imaginario lingüístico forma parte de su reivindicación política como forma de resistencia y recuperación de su legado cultural. Entre las mexicanas, por su parte, la situación es variada dependiendo del caso individual. Si en su caso pudiéramos hablar de hibridez en un sentido similar, se referiría a la combinación dialectal de regionalismos y posiblemente de elementos de otros códigos lingüísticos dentro del contexto plurilingüe de México, pero en todo caso no podemos hablar de una situación de reivindicación lingüística equivalente aplicable a las autoras como colectivo como en el caso chicano.

2.- Áreas comunes: la mexicanidad femenina

Pese a las diversas diferencias contextuales delineadas, las escritoras mexicanas y chicanas contemporáneas ocupan, como señalé, una posicionalidad común como mujeres y como herederas de un legado cultural mexicano, posicionalidad desde la cual podemos fundamentar un examen comparativo. En cuanto a su identidad de género, según comenta Elizabeth J. Ordóñez,

without doubt there are experiences that bind women across cultures, and the recognition of these links need not be mutually exclusive with a recognition of the ways

in which such common patterns may express themselves within a specific cultural context (1988: 87).

En relación con el área común conformada por su legado cultural, y como indiqué con anterioridad, existe una base compartida por ambos grupos que hunde sus raíces en la referencia cultural mexicana. Es éste segundo ángulo de solapamiento cultural entre mexicanas y chicanas el que me interesa desarrollar a continuación. Para ello es necesario empezar con un breve recuento de la mexicanidad oficial.

En su célebre estudio *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, Roger Bartra explica que la articulación oficial de la mexicanidad fundó una visión esencialista y estática de la identidad nacional, un México homogéneo que dejó a un lado otras identidades institucionalizando la subordinación de las diferencias. La construcción artificial de México como ubicación cultural singular y monolítica proyectó así una sola “identidad nacional”, es decir, un sujeto único de la historia nacional para cohesionar el país y legitimar ideológicamente la dominación de los ciudadanos por parte del poder estatal, ignorando con ello la especificidad histórica de las maneras múltiples de vivir las diversas “identidades mexicanas”.

La crítica del nacionalismo oficial, especialmente a partir de 1968, empezó a fracturar su discurso globalizador, proporcionando espacios propicios para la articulación de voces antes opacadas. De estos espacios, según observa Jean Franco, sacaron las mujeres máximo partido, “first to tell their own side of the story of the family romance and, second, to show the articulation of patriarchy and nationalism” (1989: xxi). La desestabilización del “gran relato” institucionalizado desde la conciencia femenina forma parte integral de un nuevo escenario poético de “contralectura” de la historia nacional, habitado asimismo por las voces de otros grupos al margen de la cultura dominante, tales como los homosexuales o los indígenas (Domenella, 2001: 20).

De modo paralelo a esta desestabilización del discurso de la mexicanidad oficial, encontramos otra desestabilización de mano de la comunidad chicana, pero esta vez, no desde dentro, sino “desde *afuera*” de las fronteras nacionales, esto es, desde una posición geográfica y cultural distinta como producto del desplazamiento y ubicación de esta comunidad (en Joysmith, 1995: 41). Desde esta ubicación, el concepto de mexicanidad se flexibiliza y se transforma de una conciencia nacional en una identidad étnico-cultural transnacional – en el contexto, además, de un mundo globalizado, en que los cruces fronterizos son cada vez más comunes. En esta misma línea, el reconocido

crítico cultural Carlos Monsiváis señala que la experiencia chicana desempeña un papel central en la reformulación de la mexicanidad institucionalizada: “The Chicano experience is [...] an important factor in the reconstitution of Mexican nationalism – which persists despite everything, even if its expression is at times mythological” (en Calderón, 2004: 169).

Desde la consideración de esta doble perspectiva – la filiación común de género y la inclusión de la chicanidad dentro de la mexicanidad – podemos entonces desplazarnos a una postura desde la que comprender la maniobra deconstructiva/reconstructiva de la chicanidad en las obras de las autoras chicanas dentro de los parámetros identitarios de la mexicanidad con rasgos de especificidad femenina. Este desplazamiento, naturalmente, no conlleva la asimilación de la experiencia chicana a la de las mexicanas nacionales sino la pluralización y la recontextualización de la identidad mexicana y el establecimiento de un espacio de convergencia que permita entablar un diálogo constructivo entre ambos lados de la frontera.

3.- Conclusión: hacia una visión comparativa

En el seno de la doble base común señalada, y a pesar de las diferencias expuestas, mexicanas y chicanas muestran con su quehacer un afán común por desarticular los discursos reguladores de la feminidad arraigados en los patrones culturales mexicanos – lo que podríamos llamar mexicanidad femenina institucionalizada – y por posibilitar, de ese modo, la articulación de una “mexicanidad femenina nueva”. Desde este punto de vista, pues, la avenida por la que canalizar el estudio comparado entre ambos grupos de escritoras se fundamenta en este concepto de “nueva mexicanidad femenina”, esto es, en el examen comparativo de estas literaturas desde el ángulo de cómo se realiza en sus obras la deconstrucción de la imagen tradicional de la mujer mexicana o chicana y la reconstrucción potencial de una mexicanidad femenina diferente, esto es, aquel “otro modo de ser” reclamado en su poesía por Rosario Castellanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Norma (1990): "La literatura de la chicana: un reto sexual y racial del proletariado", en López González *et al.*, pp. 207-12.
- BARTRA, Roger (1987): *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo.
- BRADU, Fabienne (1998): *Señas particulares: escritora. Ensayo sobre escritoras mexicanas del siglo XX*, México, FCE.
- BRUCE-NOVOA, Juan (1999): *La literatura chicana a través de sus autores*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- CALDERÓN, Hector (2004): *Narratives of Greater Mexico: Essays on Chicano Literary History, Genre, and Borders*, Austin, University of Texas Press.
- CASTILLO, Debra A. (1992): *Talking Back: Toward a Latin American Feminist Literary Criticism*, Ithaca/London, Cornell University Press.
- _____ (1998): *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mexican Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- DOMENELLA, Ana Rosa, coord. (2001): *Territorio de leonas: cartografía de narradoras mexicanas en los noventa*, México, Juan Pablos/Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa.
- FRANCO, Jean (1989): *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*, London, Verso.
- _____ (1992): "Going Public: Reinhabiting the Private", en Yúdice, pp. 65-83.
- GUILLÉN, Claudio (1993): *The Challenge of Comparative Literature*, London, Harvard University Press.
- HIGONNET, Margaret R. (1995): "Comparative Literature on the Feminist Edge", en *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, ed. Charles Bernheimer, Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 155-64.
- JOYSMITH, Claire, ed. (1995): *Las formas de nuestras voces: Chicana and Mexicana Writers in Mexico*, México, UNAM.
- KOHUT, Karl, ed. (1991): *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt a. M., Vervuert.

- LÓPEZ GONZÁLEZ, Aralia, *et al.*, coords (1990). *Mujer y literatura mexicana y chicana: culturas en contacto. Segundo coloquio fronterizo*, México, El Colegio de México/Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte.
- MADSEN, Deborah L. (2002): *Understanding Contemporary Chicana Literature*, Columbia, University of South Carolina Press.
- MANICKAN, Samuel (2005): "Interview with Debra A. Castillo", *Ciberletras*, 14. Accedido en: www.lehman.edu/ciberletras/v14/manickam.htm [acceso 5 Junio 2007].
- MORAGA, Cherríe y ANZALDÚA, Gloria, eds. (1981): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Women of Color Press.
- NEATE, Wilson (1998): *Tolerating Ambiguity: Ethnicity and Community in Chicano/a Writing*, New York, Peter Lang.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J. (1988): "Problematical Permutations of Feminist Theory", en Vidal, ed., pp. 79-94.
- PONIATOWSKA, Elena (1996): "Mexicanas and Chicanas", *MELUS*, 21.3, pp. 35-53.
- PUGA, María Luisa (1991): "El solapado realismo en la novela mexicana", en Kohut, ed., pp. 167-175.
- SALDÍVAR, Ramón (1990): *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference*, Madison: University of Wisconsin Press.
- SEFCHOVICH, Sara (1991): "Una sola línea: la narrativa mexicana", en Kohut, ed., pp. 47-54.
- VALDÉS, María Elena de (1998): *The Shattered Mirror: Representations of Women in Mexican Literature*, Austin, University of Texas Press.
- VIDAL, Hernán, ed. (1989): *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies.
- YÚDICE, George *et al.*, eds. (1992): *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

VALENTE Y HELDER: LA LEY DE LA METAMORFOSIS

Manus O Duibhir

Universidade de Santiago de Compostela

Palabras Clave: Valente, Helder, Agamben, Paul de Man, Metamorfosis.

El cuento de Herberto Helder, “Teoria das cores”, que se encuentra en la colección de prosa corta de este autor del año 1963, *Os passos em volta*, abre una vía para explorar la obra del poeta español José Ángel Valente. La historia cuenta la relación entre un pintor y el objeto que está intentando pintar. Concretamente, un pez rojo. El problema es el cambio que se opera en el lienzo: el pez cambia inexplicablemente del rojo al negro. Cómo representar esta “insidia do real” que “mostrava que existia apenas uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação - a lei da metamorfose”(Helder, 1997: 24)? El pintor resuelve el problema pintando un pez amarillo. La aparente simplicidad de la historia esconde una complejidad conceptual que remite, en la lectura que se hace aquí, al diálogo platónico *El Thaetatus* y al problema de conocimiento en un mundo cambiante.

En el mencionado diálogo, Sócrates interroga al joven Thaetatus sobre la naturaleza de la sabiduría. Thaetatus admite que, para él, sabiduría es percepción. Sócrates desarrolla las consecuencias de esa creencia y muestra que, de ser verdadera, implicaría un mundo en flujo constante. Pero, al mismo tiempo, este flujo constante socava cualquier posibilidad de sabiduría. Si todas las cosas, incluyendo el perceptor, están cambiando todo el tiempo, entonces el mundo y el perceptor habrán cambiado en el momento en el que el perceptor puede hablar sobre el estado de las cosas: la creencia de que la sabiduría es percepción implica inconsistencias que la desmienten. Por eso, el partidario de la idea de cambio, Cratylus, termina sus días en silencio. Creer en la ley de la metamorfosis implica hundirse en el silencio e, implícitamente (y en el contexto de un discurso contemporáneo que conecta a los dos), implica también la locura.

El texto titulado *O Estilo*, de la misma colección, explora igualmente estos temas, como se puede apreciar en los siguientes pasajes.

-Se eu quisesse, enlouquecia. Sei uma quantidade de histórias terríveis. Vi muita coisa, contaram-me casos extraordinários, eu próprio...Enfim, às vezes já não consigo arrumar

tudo isso. Porquê, sabe?, acorda-se às quatro da manhã num quarto vazio, acende-se um cigarro... Está a ver? A pequena luz do fósforo levanta de repente a massa das sombras, a camisa caída sobre a cadeira ganha um volume impossível, a nossa vida, a vida inteira, está ali como... como um acontecimento excessivo... Tem de se arrumar muito depressa. Há felizmente o estilo. Não calcula o que seja? Vejamos: o estilo é um modo subtil de transferir a confusão e violência da vida para o plano mental de uma unidade de significação.

Começo a fazer o meu estilo. Admirável exercício, este. Às vezes uso o processo de esvaziar as palavras. Sabe como é? Pego numa palavra fundamental: Amor, Doença Medo, Morte, Metamorfose.

*As crianças enlouquecem em coisas de poesia
Escutai um instante como ficam presas
No alto desse grito, como a eternidade os acolhe
Enquanto gritam e gritam*

As crianças é que enlouquecem, e isso porque lhes falta um estilo

Mas, escute cá, a loucura, a tenebrosa e maravilhosa loucura... Enfim, não seria isso o mais nobre, digamos, mais conforme ao grande segredo da nossa humanidade? (Helder, 1997: 9-12).

Como puede verse, el texto de Helder conecta la poesía con la locura. Los niños *se enloquecen* con las cosas de la poesía. La poesía se abre al flujo incomprensible del mundo y por eso tiende a la locura, o al silencio. El estilo, por otra parte, es la capacidad de congelar el flujo incomprensible del mundo en la forma de un nombre - ya sea Amor, Enfermedad, Miedo, Muerte o, paradójicamente, Metamorfosis.

Los temas que se tratan aquí tienen gran relevancia por lo que se refiere a la poesía y, particularmente, por lo que se refiere al pensamiento de Valente, que, a menudo, ha sido entendido en términos de una poética del silencio. Esto es: una poética que trata al silencio como espacio generativo de la palabra. Mi argumento es que es posible conectar el concepto de silencio en la poesía de Valente con un concepto presente en el primer cuento de Helder, la metamorfosis, y con un concepto relacionado, concretamente 'la animalidad'.

El filósofo italiano Giorgio Agamben escribe sobre José Ángel Valente en un artículo que se titula "No amanece el cantor", recogido en la colección *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Describe en él cómo es el momento de la creación poética:

...la poesía, el poeta mismo, son... un laboratorio en que todas las figuras conocidas de la subjetividad están, por así decirlo, dislocadas, alteradas, transformadas: todas las figuras conocidas de la subjetividad, de la individualidad psicosomática están alteradas, transformadas en figuras subhumanas, subdivinas, metahumanas (Agamben, 1996: 51).

Para tener lo que Valente describe como una "relación carnal" (2008: 459) con las palabras es necesario una metamorfosis hacia lo animal o hacia lo divino, donde se

intenta “experimentar el acontecimiento vivo del lenguaje como fundamental experiencia amorosa” (Agamben, 1996: 49).

Orígenes y lenguaje coinciden en el ensayo de Valente “La lengua de los pájaros”, recogido en la colección *Elogio al calígrafo*. Aquí, Valente describe el jardín prehistórico, o Edén, en el que supuestamente había una comunicación y relación armoniosa entre el ser humano, el animal y el mundo natural. El pecado original supuso la destrucción de esta unidad y provoca el deseo común a todas las culturas de recuperar esta pérdida. Valente describe, tomando su inspiración de la obra de Mircea Eliade, al chamán de la cultura tribal como proto-poeta, ya que es él quien invoca palabras mágicas, “la lengua de los pájaros”, que “permite establecer una comunicación con los estados superiores del ser” (2008: 515), en el que se recupera la unidad. Mientras que el jardín es el escenario del pecado, también es el escenario de un posible regreso al estado de gracia. Es el lugar en el que Adán dio nombre a los animales y a los pájaros, el lugar de:

la palabra generadora que a su vez genera, incluso después de la culpa, para que la narración y el tiempo pueda existir. La caída no interrumpe al orden de la creación por la palabra, sino que, por el contrario, hace que esa palabra sea en la sucesión de los tiempos un intento perpetuo de la volver al origen de la creación, a la lengua unitaria que permitía la natural comunicación de los vivientes, la lengua de los pájaros (Valente, 2008: 518).

Este esquema de pensamiento parece caer en lo que se llama una “poética de orígenes” criticada, por ser una mera mixtificación, por el deconstruccionista Paul de Man, y existe un ensayo, su “Anthropomorphism and trope in the lyric” (Antropomorfismo y tropo en la lírica), que sería aquí muy ilustrativo. De Man explora la noción de antropomorfismo tal y como aparece en las famosas frases de Nietzsche de su ensayo *Sobre verdad y mentira en el sentido extramoral* que describen la verdad como un ejército de metáforas, metonimias, antropomorfismos. Uno de los tropos mencionados es el antropomorfismo, que De Man diferencia de los demás:

Pero el “antropomorfismo” no es simplemente una metáfora, sino una identificación al nivel de la sustancia. Toma una entidad por otra y esto implica la constitución de entidades específicas antes de su confusión, la *toma* de una cosa por otra que después se puede asumir como *dada*. El antropomorfismo congela la cadena infinita de proposiciones y transformaciones metafóricas en una esencia o afirmación única que, como tal, excluye todas las demás. Ya no es una proposición sino un nombre propio, como cuando la metamorfosis de las historias de Ovidio culmina y se detiene en la unicidad de un nombre propio, sea Narciso, Dafne u otro¹ (De Man, 1984: 241)².

¹ “But «anthropomorphism» is not just a trope but an identification on the level of substance. It takes one entity for another and thus implies the constitution of specific entities prior to their confusion, the *taking* of something for something else that can then be assumed to be *given*. Anthropomorphism freezes the

Los nombres aquí parecen tener la misma función que tienen en el *Estilo* de Helder. El caos y la infinitud de las proposiciones se congelan en un nombre; el antropomorfismo, como “el estilo” de Helder, nombra lo que es en realidad un caos incomprensible.

De Man termina su explicación en torno al antropomorfismo con una referencia a la metamorfosis de Ovidio, que nos sugiere el cuento de Procne, el cual, como es bien sabido, culmina con la animalización de los personajes en un momento de extrema violencia tras un acto grotesco que parece desafiar incluso los poderes de representación de Filomela. Esta última violencia se representa con el nombre de un animal y, en cuanto representación de lo indecible, toma una especial relevancia en el contexto de una obra, como en la de Valente, que se inscribe en el ámbito de la posguerra, y que asume los traumas de la extrema violencia de la primera mitad del siglo veinte.

La poética de Valente expresa a menudo la aspiración de que la palabra tome peso, que alcance la materialidad. Este deseo tiene sus raíces en la idea de que la palabra puede conllevar memoria, estratos de significación que comunican la experiencia de los que han usado previamente dicha palabra. El antropomorfismo y, especialmente, la prosopopeya tienen un papel importante aquí. La palabra prosopopeya ('hacer una cara') originalmente tenía su función en un contexto legal, refiriéndose a la capacidad del abogado de dar voz a su cliente. Para Valente, otorgar una máscara al lenguaje viene a ser un intento de hablar para aquellos que no pueden hablar, pero cuya experiencia, de alguna manera, sobrevive en la propia palabra. Sin embargo, ¿cómo es posible “dar una cara” al lenguaje? Argumento aquí que Valente, en parte de su obra, da al lenguaje una máscara animal, mediante el antropomorfismo. Nombra el caos del lenguaje como animal, porque quiere que el poema tome peso para que sea el material de la memoria de aquellos que yacen en silencio. El uso del animal es apto, porque el animal, en la tradición fenomenológica, es lo que vive entre la separación y la inminencia, que vive, en las palabras memorables de George Bataille, como “agua en agua” (Bataille, 1986: 22). Así que lo animal representa las tensiones que existen en ese deseo de que la palabra tome peso, que sean, en palabras de Nietzsche “arco iris y puentes aparentes entre lo que es eternamente separado”³. Así, algunos de los poemas que representan esta “animalización” de la palabra que mencionamos se pueden

infinite chain of tropological transformations and propositions into one single assertion or essence which, as such, excludes all others. It is no longer a proposition but a proper name, as when the metamorphosis in Ovid's stories culminates and halts in the singleness of a proper name, Narcissus or Daphne or whatever” (1984: 241).

² Mi traducción.

encontrar en la colección de 1978, *Material Memoria*:

Objetos de la noche

Sombras

Palabras
con el lomo animal mojado por la dura
transpiración del sueño
o de la muerte

Dime

con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,
trazar los signos,
tender la red al fondo
vislumbrar en lo oscuro
el poema o la piedra
el don de lo imposible (Valente, 2006: 383).

Las palabras aquí tienen la materialidad del animal “mojado por la dura/ transpiración del sueño/ o de la muerte”. Pero Valente conoce, como De Man, las imposibilidades de ese deseo de que el poema tome materialidad: es el “don de lo imposible”. Otro poema del mismo libro muestra, de hecho, la misma imposibilidad.

Las nubes

Como un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso
para beber en él
la última gota de su propia luz,
el aire
hecho forma en las nubes.
Alas como de oscura transparencia
cuerpo no material de una materia
que sólo hubiese sido
fuego o respiración en el rastro solar,
las nubes,
leve espesor casi animal del aire.

Como un pájaro roto en muchas alas
que se precipitasen en la noche
ebrias solo de luz,
las nubes (Valente, 2006: 382).

El poema demuestra la complejidad inherente al intento de dar corporalidad a las palabras. El aire (lenguaje) forma nubes (palabras). Pero la materialidad de la palabra siempre desaparece en cuanto aparece, y por eso hay un movimiento circular. La palabra es como “un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso / para beber en él / la última gota de su propia luz” (2008: 378). Aquello que es una personificación del lenguaje como animal en *Material memoria* se desarrolla en *Tres lecciones de tinieblas*.

³ Rainbows and seeming bridges twixt the eternally separated (1997: 211).

En “Tet”, perteneciente a ese libro, Valente describe su renacimiento en el momento de creación poética:

Tet

Lo sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe (Valente, 2006: 400).

Valente aspira a experimentar un renacimiento como animal en el momento en el que pez (tierra), paloma (aire) y sierpe (deseo/conocimiento) se confunden. En este momento, según Valente, el poeta experimenta el lenguaje en su materialidad inabarcable, su punto cero.

Valente aspira a una experiencia de inminencia que he conectado con la noción de cambio o flux. Es significativo en este sentido que el filósofo del cambio más importante del siglo veinte, Gilles Deleuze, deja como su último escrito publicado un texto breve titulado “Immanence: Un vie...”. En un ensayo, “Inminencia Absoluto”, que trata de este último texto deleuziano (y también el último escrito por Michel Foucault) Giorgio Agamben analiza la significación del colon, el signo de puntuación que separa “Immanence” e “Un vie”. Para él, el colon no implica ni identidad simple ni una conexión lógica simple; implica que

entre inminencia y vida hay un tipo de cruzamiento sin distancia ni identificación, algo como un pasaje sin movimiento espacial. En este sentido, el colon representa la dislocación de inminencia dentro de sí, la abertura hacia una alteridad que sin embargo queda absolutamente inminente: eso es, el movimiento que Deleuze, jugando con la emanación, llama *inminación*⁴.

Agamben entiende la frase “Immanence: Un vie...”, y la puntuación que contiene, como un diagrama que resume el pensamiento del Deleuze tardío y su principio, derivado de una lectura de Spinoza, de un “plano de inminencia”(227). La inminencia fluye desde sí, pero al mismo tiempo, no se escapa de sí misma. Para Deleuze, la historia de filosofía es el no-entendimiento de este principio. El pensamiento sobre la vida ha sido caracterizado por el paradigma aristoteliano del fundamento, por la pregunta “mediante que cosa pertenece algo a otra cosa?”, que en el contexto del *De Anima* es la vida nutritiva, el *Zoe*. La generalización de este concepto de vida caracteriza la bio-política

⁴ “between immanence and a life there is a kind of crossing with neither distance nor identification, something like a passage without spatial movement. In this sense, the colon represents the dislocation of immanence in itself, the opening to an alterity that nevertheless remains absolutely immanent: that is, the movement that Deleuze, playing on Neoplatonic emanation, calls *inmanation*” (Agamben, 1999: 223).

de la modernidad identificado por Michel Foucault. Deleuze intenta pensar más allá de esta concepción de la vida. Mientras que la vida nula funciona como un principio que permite la identificación de un sujeto, “Un vie...” como “figura de absoluta inminencia es precisamente lo que nunca puede atribuido a un sujeto, siendo en la realidad un matrice de desujetización infinita” (*a life...*, as the figure of absolute immanence, is precisely what can never be attributed to a subject, being instead the matrix of infinite desubjection) (Agamben, 1999: 232). Para Deleuze, entonces, el principio de inminencia funciona antitéticamente a un principio aristotélico de un fundamento. Si la identificación de un principio de la vida marca la posibilidad de establecer una serie de divisiones - humano/animal, orgánico/inorgánico, zoe/bios etc. - *un vie...* señala la imposibilidad de establecer separaciones y jerarquías.

Es apto aquí volver al poema, “Tet”, de Valente. Los versos describen un viaje imaginario desde la multiplicidad a la unidad que pasa por una serie de signos que implican una apertura hacia la alteridad que es absolutamente inminente: “porque el vientre ha de ser igual al mundo”. En este territorio la subjetividad de la voz es alterada. Viene a ser, como en las palabras de Agamben, una entidad “subhumana”, “animal de tus aguas”. El punto cero de la poesía de Valente es la desubjectivación que ocurre en la apertura hacia la paradoja del cambio, la alteridad en la inminencia. Como el pintor de Helder, la voz valentiana se abre al flujo, y en hacerlo se pierde en una inminencia animal. Por lo tanto, resulta muy oportuno que el poema final de Valente trate de la materialidad animal de la palabra:

Versión Anónima

Cima del canto
Rui señor y tú
Ya sois lo mismo (Valente, 2006: 582).

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1996): “No amanecer el cantor”, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. Ancet J. pp. 47-57. Madrid: Alianza Editorial: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, D.L. 1996.
- _____ (1999): *Collected Essays in Philosophy* *Collected Essays in Philosophy*, ed.

- Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University. Questia. Accedido en: www.questia.com/PM.qst?a=o&d=26376392 (30 June 2009).
- BATAILLE, Georges (1986): *Teoría de la religión*; texto establecido por Thadée Klossowski ; versión castellana de Fernando Savater, Madrid, Taurus.
- DE MAN, Paul (1984): *The Rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press.
- HELDER, Herberto (1997): *Os Passos em Volta*, Lisboa, Assirio y Alvim.
- NIETZSCHE, Friedrich (1990): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*; Hans Vaihinger, Madrid, Tecnos, D.L.
- _____ (1997): *Thus Spake Zarathustra*. London, Wordsworth Editions.
- PLATÓN (2007): *Dialogos*, ed. Antonio González Laso y Maragarita Toranzo, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- VALENTE, Jose Ángel (2006): *Obras Completas: Poesía y Prosa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2008): *Obras Completas: Ensayos*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

PRIMERA MEMORIA Y CRÓNICA DEL DESAMOR: FRAGMENTACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD FEMENINA

Mazal Oaknín

University College London

Palabras clave: Franquismo, Transición, Literatura, Feminismo, Memoria.

Los primeros veinticinco años del régimen franquista atestiguaron la irrupción literaria de un número de escritoras hasta entonces inusitado¹. A pesar de las opresivas circunstancias sociales, políticas y culturales a las que estaba sometida la mujer española, dichas autoras alcanzaron un enorme éxito literario, destacándose por su *ficcionalización* de las experiencias vividas por gran parte de las mujeres de la época. Lo mismo puede afirmarse de las nuevas generaciones de escritoras que continuaron novelizando sus experiencias como mujeres bajo el cambiante y turbulento clima político, social y cultural de la Transición española. Dada la capacidad de la literatura para analizar construcciones tanto históricas como sociológicas, así como para fijar el inconsciente colectivo, sus novelas parecen ofrecer una gran promesa como vehículos para recuperar y transmitir experiencia pasada. Siguiendo las teorías de Joanne Frye (1986), John Neubamer y Helga Heyer-Ryan (2000), así como de Odile Jansen (2000), nuestro trabajo asumirá que la experiencia femenina ha estado tradicionalmente influenciada en cada sociedad por unas condiciones sociales, culturales e históricas particulares. Puesto que, históricamente, hombres y mujeres han cumplido expectativas y roles sociales y culturales diferentes, resulta lógico que las mujeres, por lo general alejadas de los grupos de poder, formen, dentro de cada comunidad étnica y cultural, una comunidad de recuerdo separada.

Nuestro trabajo aplicará este enfoque al estudiar la *ficcionalización* de la experiencia femenina de posguerra y de Transición que realizan Ana María Matute y Rosa Montero en sus respectivas novelas *Primera memoria* (1960) y *Crónica del desamor* (1979). Ambas novelas sobresalen por sus esfuerzos significativos de comprensión y denuncia de las circunstancias en las que las mujeres españolas vivían

¹ Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Elena Quiroga, Concha Alós y Mercé Rodoreda entre otras.

en los períodos históricos que dichas obras exploran. Los recuerdos que se plasman en sus *ficcionalizaciones* se incorporan así a la memoria histórica colectiva, añadiendo una memoria femenina que no es alternativa, sino complementaria. Igualmente, no podemos dejar de mencionar la voluntad de cambio en los planos tanto político como social que puede apreciarse en las dos novelas.

Tras subrayar el potencial de *Primera memoria* y *Crónica del desamor* como instrumentos para recuperar, completar y enriquecer la memoria de la posguerra y Transición españolas, este trabajo explorará la multiplicidad de voces narradoras que se aprecia en cada una de las obras como vehículo para transmitir al lector el difícil proceso de formación de la identidad femenina en la España de posguerra y de la Transición. Por un lado, destacaremos la división de la voz narradora en *Primera memoria* en dos puntos de vista: el de la Matia adulta, y el de la Matia niña. Por otro lado, estudiaremos la identificación entre autor y protagonista, y entre autor y narrador o narradora en *Crónica del desamor*. A continuación, consideraremos la búsqueda de roles modelo que permitan la implementación de un cambio social y político por parte de las protagonistas en ambas novelas. En este sentido, prestaremos especial atención al rechazo por parte de Matia de la mayoría de personajes femeninos, al igual que a la proyección de sus aspiraciones en personajes masculinos. Seguidamente, compararemos estos aspectos con la promoción de la solidaridad femenina que encontramos en *Crónica del desamor*. Por último, y con el objetivo de destacar la idoneidad de las dos novelas como vehículos transmisores (aunque también *ficcionalizadores*) de la experiencia femenina del período que va del fin de la Guerra Civil hasta el establecimiento de la democracia en España, las conclusiones de nuestro trabajo se detallarán en una conclusión final.

1.- La lectura de *Primera memoria* y *Crónica del desamor* como vehículos para la recuperación de la experiencia femenina

Resulta paradójico que la irrupción de un número hasta entonces insólito de mujeres en el panorama literario español se produjera en la década de los sesenta, un período en el que las mujeres españolas asistieron al recorte radical de sus libertades. Sus derechos civiles se vieron sujetos a la autoridad de sus padres y maridos. Por

ejemplo, toda mujer precisaba de la autorización del marido para poder viajar fuera del país. Dado que “la mujer de los años franquistas vivía en unas condiciones vitales e intelectuales tan especiales que cabe hablar de ella como de una casta aparte” (Nichols, 1987: 325), parece lógico suponer que, dentro de la memoria colectiva dominante, formen una comunidad de recuerdo separada. En este sentido, no deja de ser llamativo que, de todas las obras escritas por autoras en la época de posguerra, las más notables tengan a una adolescente como protagonista: *Nada* (1949), de Carmen Laforet, y *Primera memoria* (1960), de Matute. Escritas y publicadas en una sociedad en la que a la mujer se la equiparaba legalmente con un menor, resultaría natural establecer una comparación entre su incapacitación e impotencia con las de una eterna adolescente, siempre dependiente e incapacitada ante la ley.

De esta suerte, con el retorno de la mujer al hogar y con la subsecuente sacralización de su papel como madre (véase Preston, 2006), no es de extrañar que autoras como Matute cuestionaran la validez de las estrechas y limitadas opciones que se les ofrecía a las mujeres (Nichols, 1987: 325). De modo que *Primera memoria*, en su *ficcionalización* de los sentimientos de frustración y conflictos que la joven huérfana Matia experimenta al estallar la guerra civil española, transmite al lector la sensación de soledad, impotencia, desesperación y sumisión ante una sociedad tiránica que se impone a cualquier intento de nadar a contracorriente. Así pues, la rebelde Matia es enviada a vivir a casa de su tiránica abuela, un mundo de hombres donde la adolescente, en pleno proceso de formación de su personalidad, es incapaz de encontrar ningún rol modelo apropiado.

Tal y como señala Odile Jansen, la posición que tradicionalmente se les ha asignado a las mujeres, ambigua y marginal, les permitiría “gain knowledge of the hidden, darker aspects of life, society, and history [...] not only because they as outsiders are open to the stories of others, but also because their memory includes histories of oppression and repression unknown to men” (Jansen, 2000: 37). La experiencia femenina, en la que, de forma tanto personal como transferida, se basan las *ficcionalizaciones* de Matute y Montero, fue doblemente silenciada por el régimen franquista: por disidente, y por femenina. Así pues, dicha experiencia constituye una parte de la memoria colectiva que ha sido tradicionalmente marginada.

En efecto, la dura disciplina empleada por el régimen franquista no se contentó con controlar la vida de los ciudadanos españoles, sino que la férrea mano del poder se extendió a la memoria histórica de éstos, realizando un esfuerzo por manipularla y por fijarla al período de la dictadura. De acuerdo con Michele C. Davila Gonçalves, “tanto los discursos que se crearon durante el s. XIX como los discursos creados en el período franquista en España, planteaban y reclamaban la totalización de un mundo, una cultura, una experiencia y hasta un lenguaje” (Dávila Gonçalves, 1999: 21). La represión continuó durante la Transición española, que es aún percibida por muchos como un pacto de olvido en el que para la consecución de paz y democracia fue necesario ofrecer el silencio de los vencidos en la guerra². Sin embargo, conforme se iba consolidando la recién nacida democracia, la ruptura con las instituciones políticas del franquismo iba llegando de la mano de la ruptura con el horizonte cultural del régimen³. En este sentido, Javier García Montero (2007) aboga por una memoria literaria de la Transición que facilite la liberación del subconsciente colectivo y, específicamente, de sus aspectos más reprimidos. Esta idea se aplica de forma especial a las mujeres quienes, como afirma Joanne Frye, han encontrado en la lectura de novelas un excelente vehículo para revisar su propia experiencia (Frye, 1986: 191).

Teniendo en cuenta que la caída del franquismo no trajo de inmediato el tan esperado mundo feliz y libre, la literatura de la Transición refleja el sentimiento de apatía, desilusión y desorientación de una sociedad que, no acostumbrada al disfrute de las libertades, se enfrentaba al reto titánico de construir una democracia (Neuschafer, 2007: 110-118). Mientras que la mayoría de las obras del período retratan la problemática relación del individuo y sus circunstancias, la novedad que representa *Crónica del desamor* reside en que incluye, entre estas circunstancias, una serie de temas que raramente habían sido tratados hasta el momento: las madres solteras, el terrorismo doméstico, la igualdad de derechos laborales para las mujeres, el divorcio, etc.

Puesto que, tal y como hemos visto, mediante la lectura de experiencias femeninas tradicionalmente reprimidas a la lectora se le brinda la oportunidad de

² Pilar Ortega Bargueño, Enrique González Duro y Javier García Montero, entre otros.

³ *Reivindicación del Conde Don Julián* (1979), de Juan Goytisolo; *Yo sería la vergüenza de todos* (1980), de Marisol Narvió; *Luis en el país de las maravillas* (1982), de Consuelo García; *Un día volveré* (1982), de Juan Marsé; *Beatus Ille* (1986), de Antonio Muñoz Molina, entre otros muchos.

completar y revisar su propia experiencia, nos parece que tanto *Primera memoria* como *Crónica del desamor* constituyen óptimos vehículos de transmisión de la memoria femenina de posguerra y de la Transición, respectivamente. Como suele ocurrir en los *bildungsromans*⁴, o novelas de formación femenina, que relatan la conformación psicológica, moral y social de la personalidad de sus protagonistas a lo largo de un proceso de cambio o maduración, las protagonistas de *Primera memoria* y de *Crónica del desamor* reconstruyen su pasado a través de sus recuerdos. Ambas novelas no sólo destacan por su hábil retrato y reconocimiento de las dificultades a las que la mujer española se enfrentaba a la hora de formar su identidad en los dos períodos históricos que tratan, sino que, además, simpatizan con la idea de un cambio social y cultural en lo que se refiere al papel de la mujer, ofreciendo al lector una idea alternativa de la feminidad. A la hora de estudiar esta doble función, nuestro trabajo se centrará en dos aspectos en particular: la multiplicidad de voces narradoras, y la búsqueda de roles modelo.

2.- Contra la represión y la apatía: la multiplicidad de las voces narradoras en *Primera memoria* y *Crónica del desamor*

La represión política que tuvo lugar bajo el yugo franquista truncó la trayectoria que las mujeres españolas habían comenzado hacia su autonomía y autodeterminación. La dictadura no se satisfacía con promover el control patriarcal, sino que también se crearon programas especialmente destinados a infundir a las mujeres actitud pasiva y espíritu de sacrificio, como explica Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la posguerra española* (Martín Gaité, 1987: 27). De acuerdo con Sandra J. Schumm, estas conductas vinieron a complicar aún más la formación de la identidad de la mujer española (Schumm, 1999: 19).

En “La novela femenina de formación en la posguerra española”, María del Carmen Riddel afirma que la posición de Matia en la historia la sitúa en “el centro donde confluyen todas las tensiones” (Riddel, 1992: 282). En efecto, si observamos la participación de Matia en cada oposición binaria que se da en la novela, notamos que su posicionamiento ante cada conflicto se encuentra dividido por la atracción que siente

⁴ Algunos ejemplos de *bildungsromans* españoles son *Lazarillo de Tormes* (1554), Carmen Laforet *Nada* (1944), de Carmen Laforet.

por un mundo diferente que le permitiría abandonar el ambiente asfixiante en el que vive, y por la conveniencia de mantenerse fiel al orden establecido en la isla. Esta división de intereses se repite ante cada disyuntiva a la que Matia se enfrenta a lo largo de la novela: apoyar al ejército Nacional o al Republicano, puesto que su padre lucha con los rojos, pero el de Borja lo hace en el primero; obedecer a Doña Práxedes o visitar a Jorge de Son Major, ya que la abuela le ofrece protección, pero Jorge ejerce sobre ella la fascinación por lo desconocido; etc. Esta división de intereses de la protagonista, y su posicionamiento escindido a lo largo de la historia, aparecen simbolizados en la dualidad de la voz narradora. Dicho vehículo consiste en la contraposición de dos voces alternantes: la primera corresponde a la Matia adolescente, que narra los sucesos que siguieron al levantamiento militar de 1936. La segunda voz, más experimentada, pertenece a la Matia adulta que comenta y reflexiona sobre esos sucesos.

Si, tal y como afirma Hélène Cixous (1976), la mujer está presente en su voz y, por tanto, en su escritura, el uso que hace Matute de la narradora dividida podría considerarse un instrumento para transmitir experiencia femenina⁵. Los sentimientos de angustia, confusión y difícil proceso de formación de identidad que la mujer española experimentaba al ser considerada una menor pueden resumirse en esta terrible frase de la protagonista y narradora de *Primera memoria*: “¿qué clase de monstruo soy ahora [...] qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera, una mujer?” (p. 24).

Estos sentimientos de desconcierto, junto con los de apatía y desilusión propios de la Transición, seguían vigentes incluso tras la caída del franquismo. Entonces, la mujer española se sentía atrapada entre la herencia patriarcal de la dictadura, por un lado, y las nuevas alternativas políticas, en apariencia más liberales, pero en realidad vagas, por otro. Por consiguiente, las protagonistas de *Crónica del desamor* también se encuentran ante un conflicto permanente de identidad. Mientras que Ana rechaza el concepto de familia tradicional – “lo que tenemos que hacer es buscar una alternativa a la familia tradicional, lograr crear un plan de apoyo y cobijo entre amigos” (p. 47) –, depende, sin embargo, de la ayuda de sus padres para educar a su hijo Curro (“Ana [...]

⁵ Es fundamental señalar que la multiplicidad de voces, así como otras técnicas empleadas para insistir en la multiplicidad del ser tales como el monólogo interior o el entretreído de las voces del narrador o de la narradora con las de los protagonistas, fue muy usada durante el Modernismo. Destacan, entre otros, James Joyce y, en el plano español, Juan Goytisolo. La diferencia estriba en que Matute y Montero utilizan esta técnica para transmitir experiencia femenina pasada.

calcula cuánto tiempo tardará en vestir al Curro y llevarlo a casa de su madre – claro que no le gustará nada tener de nuevo al niño” [p. 8]). Los sentimientos que le profesa a su jefe, castrante y adúltero, son asimismo ambiguos y ambivalentes: su odio por todo lo que él representa no le impide fantasear con él durante todo un año.

La novela recoge el testimonio que, de una narración omnisciente de sus recuerdos, voces, conversaciones y experiencias, se desprende de un grupo de amigas treintañeras, trabajadoras, de clase media y en su mayoría con estudios, que coinciden en su desaprobación del ideal franquista de la mujer, así como en su escepticismo por lo que las nuevas soluciones más progresistas puedan depararles. Dado que comparten similares sentimientos e intereses, y que tienen ideologías políticas parecidas, podría considerarse que *Crónica del desamor* no tiene un único protagonista. Se trataría, por el contrario, de un protagonista múltiple que aparecería focalizado en el personaje principal, Ana, prototipo del grupo de “todas las Anas, de todas y ella misma, tan distinta y tan una” (p. 7).

Ana, como Montero, es una periodista que trabaja duro en una industria que favorece a los hombres. La coincidencia profesional entre protagonista y autora no parece ser casual, ya que pueden apreciarse en la novela insinuaciones de carácter autobiográfico como parte de una extensa crítica feminista. En una entrevista para la *Revista de Estudios Hispánicos*, la propia Montero confirma que acabó filtrando sus sentimientos e ideas en sus primeras novelas, *Crónica del desamor* y *La función delta* (1981):

Yo era muy joven cuando las escribí, y suele ocurrir que las novelas juveniles son, además de malas, testimoniales: el ruido de la vida y de las emociones del escritor suele meterse demasiado en el texto. De modo que mis opiniones (sociales, personales, políticas) aparecían al trasluz del libro (Montero, 1997: 349-352).

Esta sensación de identificación inicial entre autora y protagonista, no obstante, deja paso a una sensación de identificación entre autora y narrador o narradora a medida que la voz narradora se encarga de transmitir al lector el mensaje ideológico de la novela. La manifestación de la opinión de la autora se produce a través de lo que Mikhail Bakhtin llama el discurso dialógico de la novela (Bakhtin, 1981: 156). El discurso dialógico, de naturaleza relacional y dinámica, contiene, de forma deliberada, referencias a las palabras de otra persona. En este sentido, al apropiarse las palabras del narrador o de la narradora como palabras de otra persona, Montero las utiliza para sus

propios propósitos. De hecho, con el objetivo de transmitir la experiencia femenina al lector, la novela rebosa críticas tanto a la España franquista, como a lo poco que la situación de la mujer había cambiado con su caída. El aborto, por ejemplo, era ilegal con Franco en el poder, y la ley no se aprobó hasta 1985. Ocupando uno de los primeros puestos en la agenda feminista del período, el aborto es el objeto de una de las diatribas de Ana:

Piensa Ana que si estos hombres parieran el aborto sería ya legal en todo el mundo desde el principio de los siglos [...] estos guardianes del orden genital ajeno pagarán sin duda un raspado internacional a sus hijas descarriadas, mientras otras mujeres han de someterse a carniceros españoles e ilegales (1994: 14-15).

De esta suerte, el narrador o la narradora atribuye las opiniones de Montero a las protagonistas, causando una identificación entre autora y voz narradora, que transmite las palabras de Montero. A su vez, mediante la lectura de los testimonios de las protagonistas y del mensaje ideológico de la novela, la lectora puede activar sus recuerdos y revisarlos.

Hemos visto cómo *Primera memoria*, de forma más sutil, y *Crónica del desamor*, con un mensaje más directo, brindan al lector la oportunidad de conocer una experiencia femenina, en muchos casos desconocida, de la posguerra y de la Transición españolas. En particular, la multiplicidad de voces narradoras en ambas novelas se yergue en una elocuente técnica para la transmisión de una experiencia femenina, con frecuencia reprimida, que completará la memoria histórica colectiva de la posguerra y Transición españolas.

3.-Establecer una identidad femenina: la búsqueda de roles modelo y la promoción de la solidaridad femenina

Si bien, como acabamos de ver, tanto en *Primera memoria* como en *Crónica del desamor* se aprecia una férrea voluntad de dar a conocer las circunstancias en que la mujer española vivía en los períodos en que fueron escritas, las dos obras también destacan por simpatizar con la mejora de la situación de la mujer. En este sentido, Julia Kristeva afirma que la memoria, que puede activarse mediante la lectura de obras literarias, juega un papel fundamental en la formación de la identidad (Kristeva, 1996). Si, además, como sostiene Michelle C. Dávila Gonçalves, la memoria actúa como un

mecanismo de defensa contra la asimilación a fuerzas hegemónicas (Dávila, 1999: 25), las *ficcionalizaciones* de las experiencias de las mujeres en las novelas que estudiamos aparecen ligadas al deseo de establecer y mantener una identidad femenina en el contexto colectivo de la sociedad española. A continuación, estudiaremos cómo, mientras que en *Primera memoria* esto se pone de manifiesto a través de una búsqueda, infructuosa, de roles modelo mediante la cual se cuestionan las limitadas opciones que se le ofrecían a la mujer, *Crónica del desamor* aboga por una red de apoyo entre mujeres como vehículo para mejorar su situación.

Matia, la protagonista de *Primera memoria*, es una joven huérfana que, como Andrea en *Nada*, se embarca en una búsqueda de roles modelo. En primer lugar, esta ausencia de figuras maternas en las dos novelas se explica como un posible rechazo a la sacralización del papel de la mujer como madre que imperaba en la dictadura (Galdona, 2001: 199). La adolescente Matia, en pleno proceso de desarrollo de su personalidad, presenta y describe al resto de personajes en su doble papel de protagonista y narradora. Al observar las nefastas descripciones que Matia hace de Doña Práxedes (“Borja heredó su gallardía, su falta absoluta de piedad” [p. 13]), de Emilia (“Verla así, abandonada, con la boca doblada hacia abajo y los ojos cerrados [...] sumida en su tristeza, me confundía. La carne se le salía de la bata...” [p. 111]), o de Antonia (“Antonia tenía la misma edad que la abuela, a quien servía desde niña [...] la abuela la casó cuándo y con quién quiso” [p. 22]), el lector puede notar su repudio a los modelos tradicionales de feminidad que las tres mujeres representan.

Asimismo, la educación femenina que Matia recibe también contribuye a su rechazo de la maternidad y de la feminidad: “« ¡Mi madre era una desconocida! ¿A qué viene siempre a hablarme de ella?»” (p. 64). A Matia no se le permite acompañar a los chicos en sus excursiones al campo, y Doña Práxedes sólo parece preocuparse por su sumisión y belleza, “lo que le permitirá hacer un matrimonio como el de Emilia, el modelo femenino que corresponde a las aspiraciones y circunstancias sociales de la familia” (Riddell, 1992: 283). Tras estos ejemplos de crítica social que ponen en tela de juicio los modelos de feminidad impuestos, se intuye la denuncia de Matute de las circunstancias en que las mujeres vivían en ese momento. De esa denuncia, se desprende que es necesario considerar nuevos modelos para desarrollar un proceso libre y satisfactorio de formación de la identidad femenina.

Puesto que valores tales como la libertad, la autonomía y la capacidad de tomar riesgos se han venido etiquetando como masculinos, Matia proyecta sus aspiraciones y deseos en personajes masculinos, y especialmente en Jorge de Son Major. Jorge, en efecto, encarna la libertad, independencia y falta de obstáculos a la que Matia nunca accederá por su condición de mujer. Así pues, su rechazo de los roles femeninos tradicionales es tan firme que la joven prefiere identificarse con personajes marginales como Manuel y su familia, tres veces discriminados por ser republicanos, *chuetas* y pobres. El único personaje femenino al que Matia admira es, precisamente, la maltratada pero digna Malene, madre de Manuel. Esta admiración aparece subrayada por el lenguaje lírico y espléndidas escenas que utiliza al describirla: “Pero ellos [...] no decían nada, y por donde pasaban renacía el silencio, de un modo extraño, casi mágico” (p. 76).

Por otra parte, y además del cuestionamiento de las limitadas opciones que se ofrecían a la mujer en *Primera memoria*, *Crónica del desamor* contribuye a una nueva definición de feminidad al proporcionar a la lectora una interpretación alternativa de lo que la constituye. Como explica Joanne S. Frye, “In learning to read differently, she [the woman reader] learns to see differently, and in some sense, to live differently” (Frye, 1986: 10). De modo que, al aliarse con los lectores mediante la narración de los testimonios de sus personajes, Montero les revela un gran número de nuevas posibilidades en la vida de la mujer. Así pues, la lectora aprende a reconocer la fortaleza de Ana y el apoyo incondicional que recibe de sus amigas, el éxito profesional de Candela, los logros académicos de Elena, o la capacidad de Julita para recuperarse de un divorcio. Pero sobre todo, reconoce un mensaje que se desprende a lo largo de toda la novela: el de la importancia fundamental de la solidaridad entre mujeres.

Las vidas de las protagonistas de *Crónicas del desamor* tienen poco o nada que ver con las existencias de sus madres. Ana y sus amigas son mujeres trabajadoras, independientes, y sexualmente liberadas que no encuentran roles modelo apropiados para tomar como referencia en un clima político tan cambiante como el que les ha tocado vivir. Los hombres, por otro lado, no tienen en la novela sino “una función más o menos marginal” (Neuschafer, 2007: 112). La única excepción parece ser Cecilio, cuya condición de homosexual le empuja a reconocerse como un elemento marginal en la España post-Franco. Esta falta de roles modelo femeninos les lleva a las protagonistas a

comunicarse con sus amigas, y a buscar su apoyo, “fraguando un tejido de solidaridad femenina que les permite sobrellevar el profundo desconcierto generado por el ritmo vertiginoso de los cambios sociales a los que se enfrentan” (Nieva de la Paz, 2004: 186). Contra la presión del poder patriarcal que impulsa a las mujeres a convertirse en su propio enemigo, Hélène Cixous las anima a apoyarse mutuamente: “Everything will be changed once woman gives woman to the other woman” (Schumm, 1999: 19). En *Crónica del desamor*, esta noción de mutuo apoyo entre mujeres no se limita al grupo de amigas protagonistas y a la madre e hija de Candela, sino que igualmente se extiende al resto de mujeres en situaciones similares, tal y como ilustra la empatía de Candela por la esposa de su amante.

De hecho, la solidaridad de Candela con la esposa de Vicente ejemplifica el tan cacareado supuesto de la imposibilidad femenina de separar los sentimientos del placer sexual. Vicente, casado y padre por partida doble, bromea sobre la falta de atracción que siente por su mujer en un comentario altamente ofensivo: “reza algo a tu santo predilecto para que mi mujer no esté despierta cuando llegue y me obligue a hacerle el amor, buff, sería incapaz de soportarlo...” (1994: 136). Consciente de la precaria relación que mantiene con Vicente, Candela cae en la cuenta de lo mucho que se parece a la sometida esposa de su amante, y no puede evitar sentir empatía por ella. Al reconocer la humillación que el poder patriarcal de Vicente ejerce, Candela manifiesta su solidaridad con la mujer denigrada:

Candela puso un rictus de sonrisa ante la broma, pero notó el escozor por dentro, escozor por recordar que ella mantenía una relación precaria, escozor también por la otra, por esa mujer legal a la que él denigraba en la frase, fue sentir una hermandad de sexo y de injurias (1994: 136).

Este apoyo a la mujer de Vicente es altamente elocuente, ya que, sin dejar de participar en una infidelidad conyugal, Candela transmite un mensaje de solidaridad y unidad femenina. Igualmente, su significado es especialmente relevante puesto que pone de manifiesto su imposibilidad de mantener sus valores morales y su vida sexual en compartimentos separados.

Para concluir, merece la pena insistir en que la revelación de las características positivas de fortaleza e independencia que se atribuyen a las protagonistas, al igual que la promoción de la solidaridad entre mujeres que se desprende de la lectura de *Crónica del desamor* proporciona a la lectora una idea de feminidad alternativa a la que proponía

el franquismo, producto del deseo de erigir y sustentar una identidad femenina en el contexto colectivo de la sociedad española. Así pues, nos parece que tanto *Primera memoria* en su profunda crítica de los modelos de feminidad vigentes en la posguerra, como *Crónica del desamor* en su exposición de nuevas posibilidades en la vida de la mujer, simpatizan la mejora de la situación de la mujer en sus diferentes momentos históricos.

4.- Conclusión

Dada la capacidad que poseen las obras literarias para analizar construcciones sociales e históricas, así como para su aptitud para fijar el inconsciente colectivo, tanto *Primera memoria* como *Crónica del desamor*, mediante sus respectivas *ficcionalizaciones* de la experiencia femenina de la posguerra y Transición españolas, parecen ofrecer una gran promesa como vehículos para recuperar y transmitir experiencia pasada. En efecto, además de mostrar un enorme potencial para rescatar la memoria femenina, tradicionalmente silenciada, de los dos períodos históricos que exploran, ambas novelas exhiben una voluntad de cambio y mejora de la sociedad, en general, y de la situación de la mujer, en particular. En nuestro trabajo, hemos decidido centrarnos en dos aspectos que contribuyen a la transmisión de la experiencia femenina, así como a la realización de un análisis feminista de la sociedad española: la multiplicidad de voces y la búsqueda de roles modelo.

Mientras que la protagonista de *Primera memoria* es una adolescente huérfana, lo que permite establecer una analogía con la suerte legal de las españolas en la posguerra, las protagonistas de *Crónica del desamor* son unas treintañeras trabajadoras y políticamente liberales cuyas vidas tienen poco o nada que ver con las de sus madres. A pesar de esta aparente diferencia de nivel de autonomía, las protagonistas de las dos novelas son víctimas de las circunstancias que vinieron a complicar gravemente el proceso de formación de su identidad femenina. Así pues, no es de extrañar que la protagonista de *Primera memoria* sea una adolescente dividida entre sus ansias de experimentar un mundo diferente y la conveniencia de permanecer fiel al orden establecido. Esta posición dual viene simbolizada por la división de la voz narradora: mientras que la Matia adolescente e inocente narra los sucesos según ocurrieron, la

Matia adulta y desengañada reflexiona sobre ellos desde el prisma de la experiencia. El arduo proceso de formación de identidad femenina también se hace patente en *Crónica del desamor*: tras rechazar vehementemente el modelo franquista de la mujer, las protagonistas ven extenderse a sus vidas privadas la desilusión y apatía que sienten por las nuevas alternativas políticas. Con el propósito de involucrar al lector y de transmitirle la experiencia que en la novela se narra, se produce una sensación de identificación entre autora y protagonista, y entre autora y voz narradora, responsable de transmitir el contenido ideológico de la obra.

En segundo lugar, las dos novelas, en su *ficcionalización* de la experiencia femenina de la posguerra, muestran su rechazo a los modelos de feminidad impuestos por las sociedades patriarcales, en general y, específicamente, por la dictadura franquista. Si bien Matute lo hace mediante el cuestionamiento de estos modelos, Montero opta por proponer a los lectores, y en particular a las lectoras, nuevas formas de entender la feminidad. Así pues, las descripciones que Matia, en su doble rol de protagonista y narradora, realiza, ponen de manifiesto su rechazo de los modelos de feminidad favorecidos por el régimen. Ante la total ausencia de roles modelo femeninos, Matia proyecta sus aspiraciones en los únicos personajes poseedores de la libertad e independencia que tanto ansía: los hombres. Finalmente, la única excepción a esta repulsa a los personajes femeninos y a su propia feminidad la constituye un personaje femenino de carácter altamente marginal: Malene, de lo que se deduce la necesidad de nuevos modelos para facilitar la formación de una identidad femenina sana y ofrecedora de múltiples posibilidades.

Casi veinte años después de la publicación de *Primera memoria*, *Crónica del desamor* proporciona al lector un planteamiento radicalmente diferente para la creación de una identidad femenina: frente a la ausencia de roles modelo femeninos y a la proyección de aspiraciones personajes femeninos, Montero propone el tejido de una red de solidaridad entre mujeres. Esta red no se limita al grupo de amigas protagonistas, sino que se extiende a las mujeres de la familia de Candela y, como nos hemos centrado en nuestro trabajo, a otras mujeres en circunstancias similares tales como la esposa de Vicente. La imposibilidad de Candela, mujer sexualmente liberada, de separar sus valores morales de su aventura con un hombre casado, reivindica además la diferencia femenina. Este planteamiento nos parece altamente positivo y esperanzador puesto que,

al leer sobre estas nuevas posibilidades en la vida de la mujer, la lectora puede aprender a reconocerlas y, en cierto modo, a experimentarlas.

Como conclusión, estimamos que tanto la *ficcionalización* de la experiencia femenina de posguerra en *Primera memoria* como la de la Transición en *Crónica del desamor* ofrecen un gran potencial para rescatar las voces disidentes de mujeres de cada período histórico, contribuyendo a activar la memoria de los lectores, y en especial de las lectoras, además de ayudando a determinar la identidad de éstas últimas, y simpatizando con el cambio social que conduzca a una sociedad más justa e igualitaria.

BIBLIOGRAFÍA

- BAKHTIN, Mikhail (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. M. Holquist, Austin, University of Texas Press.
- CIXOUS, Hélène (1976): “The Laugh of the Medusa”, *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 1, pp. 871-878.
- DÁVILA GONÇALVEZ, Michele C. (1999): *El archivo de la memoria: la novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska*, Nueva Orleans, University Press of the South.
- FRYE, Joanne S. (1986): *Living Stories, Telling Lives. Women and the Novel in Contemporary Experience*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel (2001): *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, La Laguna, Santa Cruz de Tenerife, Servicio de Publicaciones, Universidad de La Laguna.
- GÓMEZ MONTERO, Javier, ed. (2007): “Crónica parcial de la memoria literaria de la Transición Española”, en *Memoria literaria de la Transición española*, Madrid, Iberoamericana, pp. 7-17.
- JANSEN, Odile (2000): “Women as Storekeepers of memory: Christa Wolf’s *Cassandra Project*”, en *Gendered Memories. Volume IV of the Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association. Literature as Cultural Memory*, eds. J. Neubamer y H. Geller-Ryan, Atlanta, Rodopi, pp. 35-43.

- KRISTEVA, Julia (1996): *Time and Sense. Proust and the Experience of Literature*, Nueva York, Columbia University Press.
- Martín Gaité, Carmen (1987): *Usos amorosos de la posguerra española*, Barcelona, Anagrama.
- MATUTE, Ana María (2003): *Primera memoria*, Barcelona, Destino.
- MONTERO, Rosa (1997): “Vivir en una nube”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 31, 2, St. Louis, Washington University, pp. 349-52.
- MONTERO, Rosa (1994): *Crónica del desamor*, Barcelona, Salvat.
- NEUBAMER, John y Helga GEYER-RYAN, eds. (2000): *Gendered Memories. Volume IV of the Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association “Literature as Cultural Memory”*, Atlanta, Rodopi.
- NEUSCHAFER, Hans-Jörg (2007): “La Transición como crisis de orientación (en la perspectiva de Rosa Montero y de Antonio Muñoz Molina)”, en *Memoria literaria de la Transición española*, ed. J. Gómez-Montero, Madrid, Iberoamericana, pp. 110-18.
- NICHOLS, Geraldine, G. (1987): “Caída/Re(s)puesta: Narrativa femenina de la posguerra”, en *Literatura y vida cotidiana. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, eds. M. A. Durán y J. A. Rey, Zaragoza, Seminario de Estudios de la Mujer, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 325-35.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2004): “‘Las nuevas sufragistas’. La mujer ante el cambio sociopolítico en *Crónica del desamor*, de Rosa Montero; *Tiempo de cerezas y La hora violeta*, de Montserrat Roig; y *Palabra de mujer y Una primavera para Domenico Guarini*, de Carme Riera”, en *Narradoras españolas en la transición política*, Madrid, Fundamentos, pp. 181-231.
- PRESTON, Paul (2006): *The Spanish Civil War: Reaction, Revolution and Revenge*, London, Harper Perennial.
- RIDDEL, María del Carmen (1992): “La novela femenina de formación en la posguerra española”, en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference, 1988-1990*, ed. G. C. Martín, Pittsburgh, Department of Modern Languages, Duquesne University, pp. 281-7.

SCHUMM, Sandra J. (1999): "Introduction: Tools of Self-Discovery and Change", en *Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988*, London, Associated University Press, pp. 13-24.

JULIO CORTÁZAR Y JUAN CARLOS ONETTI: PERSPECTIVAS RIOPLATENSES DE 1950

Carolina Orloff

University of Edinburgh

Palabras clave: Cortázar, Onetti, Buenos Aires, Peronismo, Política

El 2009 es un año más que emblemático para hablar de estos dos autores. Tanto Buenos Aires como Montevideo se andan vistiendo de fiesta para conmemorar los veinticinco años de la muerte de Julio Cortázar y los cien del nacimiento de Juan Carlos Onetti. Es de remarcar que ambos escritores, provenientes de las capitales rioplatenses, murieran en Europa – Cortázar en París, Onetti en Madrid. Sin embargo, aunque los dos hayan vivido muchos de sus años más prolíficos en estas ciudades europeas, la marca de la influencia de sus orígenes urbanos nunca dejó de estar presente. Hoy nos remitiremos a los comienzos en la vida literaria de estas dos figuras para analizar las diferentes perspectivas que toman estos dos escritores en la representación de la realidad sociocultural rioplatense de mediados de siglo veinte. Para esto, tomaré como referencia a *El Examen*, novela que Cortázar escribe en 1950 pero que no se publica sino hasta 1986, dos años después de su muerte; y a *La vida breve*, una de las novelas más complejas y destacadas que Onetti escribe tras haber vivido en Buenos Aires por más de 10 años y que publica el mismo año que Cortázar escribe *El Examen*, es decir, 1950.

Como bien dice Emir Rodríguez Monegal (1970: 12), Juan Carlos Onetti es de aquellos escritores uruguayos, como Florencio Sánchez y Horacio Quiroga, cuya obra se proyecta tempranamente sobre ambas márgenes del Río de la Plata. Y no sólo por haber vivido en Buenos Aires y haber publicado allí cinco de sus mejores novelas, sino por la principal razón de que el mundo que ha recreado en sus narraciones es el de la ciudad rioplatense de este siglo. Llámese Montevideo, Buenos Aires o Santa María, la ciudad que describe Onetti, la ciudad en la que viven y mueren sus personajes, es una ciudad siempre situada a orillas del Río de la Plata. No faltan en ambas márgenes del río quienes hayan intentado, antes que Onetti, la descripción de esas ciudades de inmigrantes, erguidas sobre “el río de sueñera y de barro”, como dijo Borges en su

“Fundación Mítica de Buenos Aires” (1974: 81). Si Roberto Arlt, Eduardo Mallea o el mismo Borges, se habían asomado también a Buenos Aires; si ellos consiguieron apresar muchas de sus esencias, ninguno como Onetti logró convertir la ciudad rioplatense en personaje central de toda su obra. Ni siquiera Cortázar, para quien Buenos Aires también fue escenario indiscutible de gran parte de su ficción.

En marzo de 1930 llega a Buenos Aires Juan Carlos Onetti, sin más cartel de escritor que algunos cuentos de adolescencia publicados en un periódico de barrio montevideano llamado *La Tijera de Colón*. Sus biógrafos registran una primera estadía en Buenos Aires de 1930 a 1934, durante la cual publica algunas reseñas cinematográficas en el diario *Crítica*; escribe también la primera versión de *El pozo*, publica su primer cuento, “Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo” y escribe *Tiempo de abrazar*, novela que Arlt lee y recomienda publicar en 1934. Onetti luego regresa a Montevideo para volver a instalarse en Buenos Aires, esta vez por un lapso que duraría casi quince años, de 1941 a 1955, coincidiendo en cuanto al contexto sociopolítico, con el primer mandato del gobierno de Juan Domingo Perón, y con la imposición hegemónica de su llamado “Nuevo Orden”. En 1950 se publica en Buenos Aires, *La vida breve*. Esta novela abre una nueva perspectiva en lo que concierne la producción literaria de Onetti. Sin abandonar del todo la crudeza de la realidad urbana rioplatense, Onetti se compromete a la fabricación literaria de un universo totalmente onírico: la Santa María que inventa Juan María Brausen, protagonista de la novela, no sólo terminará siendo interpolada en el espacio del texto, sino que se convertirá en escenario de la mayor parte de sus narraciones posteriores.

En *La vida breve*, la acción oscila entre la ciudad inventada y la capital porteña argentina. A diferencia de Borges, que busca una temporalidad perdurable en el suburbio, Onetti elige y ubica en el centro de Buenos Aires la temporalidad esencial, pero fugaz, de la ciudad. Y no en el centro monumental, histórico, de la Casa Rosada y el Cabildo, como veremos en *El examen* de Cortázar, sino en el centro de los espectáculos, del tránsito, de las noticias e incluso de la misma anonimidad. Sin embargo, aunque en apariencia se remita al glamour, la imagen de la ciudad que presenta Onetti lejos está de ser rimbombante. A diferencia de Arlt, que escribe en sus *Aguafuertes* la atracción ambigua por el espectáculo de un Buenos Aires en vías de la

neoyorquización, poblado de grúas y máquinas trabajando, la ciudad onettiana es un paisaje acabado. Dice Brausen:

En la noche tibia [...] descendí por Corrientes paso a paso [...] iba sonriendo a los cartelones de los teatros, respiraba el aire perezoso que sacudían los vehículos, saludaba con los ojos a las caras y los diarios desplegados detrás de las ventanas de los cafés, a los grupos que se movían apenas en los vestíbulos de los cines, a los puestos de periódicos y flores, a las parejas gruesas y graves, a los solitarios, y a las mujeres apresuradas que marchaban hacia un moderado éxtasis, un roce fugaz con el misterio, el suspiro de abandono, la materia precedera que es posible extraer de la noche del sábado (Onetti, 1950: 304).

El paisaje urbano que nos presenta Onetti está pereciendo, desintegrándose. Este es también el caso de *El examen* donde vemos a un Buenos Aires paulatinamente sofocado por la niebla, hundiéndose, sucumbiendo a los estragos de unos hongos tan surreales como despiadados. Para Cortázar la desintegración de la ciudad es una representación alegórica de los efectos del ámbito político, más precisamente, del Peronismo. Para Onetti, sin embargo, este acabamiento urbano, es mero reflejo de la psicología de sus personajes, quienes declaran por ejemplo: “Buenos Aires [...] estaba muerta” (1950: 202), o “Las calles [de Buenos Aires] declinaban para morir en el muelle viejo, se perdían detrás del [...] aún ignorado paisaje campesino” (1950: 325).

Dentro de la descomposición moral y emocional de los personajes de *La vida breve*, el paisaje urbano, aunque también en decaimiento, prevalece como una red de contención, como un punto de referencia identificador. Brausen, figura donde convergen el existencialismo, la mediocridad y la desesperanza individual que plantea Onetti, se define a sí mismo como:

hombre pequeño y tímido, incambiable [...] incapaz, no ya de ser otro, sino de la misma voluntad de ser otro. El hombrecito que disgusta en la medida en que impone la lástima, hombrecito confundido en la legión de hombrecitos a los que fue prometido el reino de los cielos [...] símbolo bípedo de un puritanismo barato hecho de negativas (1950: 297).

La ciudad desplaza y arrincona a Brausen, y sin embargo, él precisa de ella para definirse. En los momentos en que el protagonista describe el paisaje urbano, deja entrever una sensibilidad totalmente carente en su mediocre realidad. Desde su hermetismo, dice Brausen:

Me acerqué a la luz del balcón para mirar la hora; necesité pensar en la fecha de aquel día, en la calle de la ciudad donde estaba viviendo, Chile al 600, en el único edificio nuevo de una cuadra torcida. “San Telmo”, me repetía para concluir de despertar y ubicarme; en el principio del sur de Buenos Aires, restos de cornisas amarillas y sonrosadas, rejas, miradores, segundos patios con parras y madre selvas, muchas que

pasean por la vereda, hombres jóvenes y taciturnos en las esquinas, una sensación de enormes espacios, últimos puentes de hierro, y pobreza. Zaguanes poblados, viejos y niños, familiaridad con la muerte (1950: 99).

A pesar de ser escenario fundamental para su existir, la aridez emocional que Brausen percibe en la ciudad de Buenos Aires es devastadora. Esto también se evidencia hacia el final de la novela cuando ante la pregunta de otro personaje “¿Cree que puede quedarse en Buenos Aires?”, Brausen sin dudar responde: “Tomamos cualquier tren; no tenemos apuro en cruzar la frontera, pero sí en salir de Buenos Aires” (1950: 331). El fatalismo que late en los personajes onettianos, y también en su percepción de la ciudad rioplatense a mediados de siglo veinte, no parece originarse en una situación puntual, externa proveniente del contexto; al menos no explícitamente en la novela. En el caso de Cortázar, vemos todo lo contrario. *El examen* se asemeja notablemente a *La vida breve* de Onetti en la representación de Buenos Aires como un espacio urbano que agoniza, pero la diferencia crucial es que aunque los personajes cortazarianos también decidan abandonar este paisaje inhabitable al final del texto, las razones por la que lo hacen no se basan en una crisis individual o existencial, sino en la opresión inexorable de un marco sociopolítico devastador.

Cuando Cortázar intenta publicar *El examen* en 1950, la editorial Losada de Buenos Aires lo rechaza por su presunto exceso de vulgaridades. Sin embargo, detrás de ese rechazo hubo una clara manifestación de censura política. Algo ignorada por la crítica, *El examen* es interesante no sólo porque presenta muchas de las proposiciones estéticas que abundan en las novelas subsiguientes de Cortázar, sino también porque puede leerse como una alegoría política (de y contra el Peronismo), con Buenos Aires como escenario fundamental de las confrontaciones sociales de la época. Aunque Cortázar afirmaría irrefutablemente que no fue sino hasta la revolución Cubana que se interesó por la política, está claro que los primeros años del Peronismo lo inspiraron a adoptar un rol político activo, que se reflejó en su actitud profesional, así como también en sus relatos de ficción. La representación de las masas en *El Examen*, y del grupo de protagonistas europeizados en contraposición al colectivo proletario, refleja la influencia que el Nuevo Orden peronista estaba teniendo en los espacios físicos e ideológicos que tradicionalmente ocupaba la clase media porteña; Cortázar entre ellos. En la novela, las masas peronistas producen una reacción dialéctica en los personajes. Por un lado, sienten fascinación por el otro, por los bárbaros – como diría Sarmiento –

que vienen de las provincias del interior para invadir su pasaje urbano, y por el otro, sienten repulsión. Es esta curiosidad contradictoria la que lleva a los protagonistas a ir a la Plaza de Mayo para confundirse con las masas en la celebración de un peculiar ritual, evento central en la novela.

El episodio del ritual en *El examen*, llamado “el ritual del hueso”, ha adquirido cierta fama entre los críticos y lectores por anticipar lo que sería uno de los sucesos públicos de mayor concurrencia en la historia argentina; nos referimos al funeral oficial de Eva Perón en agosto de 1952, al que asistieron más de dos millones de personas. Más allá de esta curiosa coincidencia, el ritual del hueso es crucial en el texto como parte de la expresión del sentimiento político e ideológico de Cortázar, ya que explora la conducta y psicología de las masas peronistas desde el punto de vista de la clase media, con la Plaza de Mayo – y por implicancia, Buenos Aires – como escenario simbólico físicamente dividido.

En la novela, los personajes deciden asistir a este evento a pesar de que se les está haciendo tarde y, en teoría, tienen un examen que dar en cuestión de horas. La masa de gente reunida en la Plaza de Mayo se centra alrededor del foco del evento y del objeto a venerar: un hueso en su cajita de cristal. A medida que el grupo avanza y se acerca al foco del ritual, la descripción de la plaza y de la Casa Rosada, no sólo prelude el ambiente agresivo del ritual en sí, sino que a su vez hace referencia al creciente apoyo y poder que estaba adquiriendo el Peronismo simultáneamente a la escritura de esta novela. Dice el narrador de *El examen*: “Vieron desde Bartolomé Mitre [...] la luz violenta de la Plaza de Mayo. La Casa Rosada que crecía en el aire de niebla, asomando a jirones, con luces en los balcones y en las puertas” (1986: 47). El hecho que el ritual se lleve a cabo en la Plaza de Mayo y que los personajes perciban tanta hostilidad en ese sitio emblemático, es crucial. Ya que la Plaza de Mayo no solamente es el lugar natural de encuentro para los argentinos, tanto para protestar como para celebrar, sino que además, bajo Perón, la plaza se volvió parte del espacio urbano que las masas peronistas, y el mismo líder, lograron hacer propio. Tanto es así que hay quienes utilizan el término “placeros” a la hora de referirse directamente a los peronistas. Si la Plaza de Mayo había sido un *lieu de mémoire* por excelencia en la tradición histórica liberal de la Argentina, comúnmente asociada con la Revolución de Mayo de 1810, Perón fue capaz de usurparla y transformarla en un *lieu de mémoire* peronista. Para

poder comprender a pleno las implicancias políticas del ritual del hueso en la novela, es importante tener presente las asociaciones aquí recalçadas entre la Plaza de Mayo y el Peronismo en el imaginario argentino.

En el centro de la plaza, el monumento en forma de obelisco, conocido como la “Pirámide de Mayo”, parece ser el único símbolo patrio todavía en pie en una ciudad que físicamente se está hundiendo; así describe la escena el narrador: “La tierra estaba blanda desde que habían levantado las anchas veredas para despejar la plaza [...] había que andar con cuidado [...] lo único sólido parecía ser la Pirámide” (1986: 49). Su base funciona como punto de balance para que los personajes puedan caminar con firmeza, y a su vez el monumento da acogida al santuario construido alrededor del hueso: “Hicieron el santuario tomando la pirámide como uno de los soportes” (1986: 48). Por lo tanto, en la alegoría del ritual, la Pirámide de Mayo deviene el elemento central, estructural pero también simbólicamente hablando. Siendo el primer monumento patrio construido en la Argentina independiente en 1811, y sosteniendo a la efigie de la libertad en su parte superior, la Pirámide de Mayo es un símbolo del pasado argentino, cuyo significado se transfiere a dos dimensiones paralelas. Para la clase obrera, la pirámide representa la liberación de la previa oligarquía, mientras que para el sector intelectual, la figura de libertad en un monumento que celebra el sentido de nación, está contradictoriamente asociado a la opresión de una presencia militar y del exceso de poder del Estado. Es interesante notar que para Onetti la Pirámide de Mayo también está al centro del deambular de Brausen quien, anhelando tener una visión más clara de su vida, declara: “Luché por la perspectiva a vuelo de pájaro de la estatua ecuestre que se alzaba en el centro de la plaza principal, de la Plaza de Mayo” (1950: 325).

Volviendo a *El examen* y al ritual del hueso, la “Pirámide de Mayo” permanece en el foco de atención. El narrador la describe como “gloriosa inmarcesible jamás atada al jeep de ningún vencedor de la tierra, columna de los libres sitio de los valientes”, donde “LOS MONTONEROS ATARON SUS CABALLOS [sic]” (1986: 55). Con la mención de “montoneros” atando sus caballos a la pirámide, una referencia que alude a los Federales Francisco “Pancho” Ramírez y Estanislao López entrando a Buenos Aires tras la victoriosa batalla de Cepeda en 1820, Cortázar corrobora lo que establece en su nota introductoria a la novela. En esta nota, y a modo de prólogo, Cortázar declara que “el futuro argentino se obstina de tal manera en calcarse sobre el presente que los

ejercicios de anticipación carecen de todo mérito” (1986: 5). Es decir que al trazar una analogía entre el caos que invadió la ciudad aquél día de febrero de 1820 y los eventos del 17 de octubre de 1945 – día de la génesis del Peronismo – Cortázar muestra que una vez más que la historia argentina se repite.

Si analizamos el relato de los hechos de ese día por el historiador Jorge Abelardo Ramos escrito en 1959, las similitudes entre la descripción de Ramos y la de Cortázar son meritorias del *Unheimlich* freudiano. Dice Ramos:

La noche había caído sobre la ciudad y seguían llegando grupos exaltados a la Plaza de Mayo. Jamás se había visto cosa igual excepto cuando los montoneros de López y Ramírez, de bombacha y cuchillo, ataron sus redomones en la Pirámide de Mayo, aquel día memorable del año 20 [...] ¿De qué abismo surgía esta bestia rugiente, sudorosa, brutal, realista y unánime que hacía temblar a la ciudad? [...] aquella noche inolvidable, el proletariado iluminó con una llama viva la trama de la conspiración oligárquica. Miles de antorchas rodearon de una aureola ardiente, la mole espectral de la Casa de Gobierno (1959: 23).

Fijando la Plaza de Mayo como lugar perteneciente al pueblo, y el balcón de la Casa Rosada como su espacio de líder indefectible, Perón convirtió los hechos del 17 de octubre de 1945 en un verdadero espectáculo sociopolítico o, efectivamente, en un ritual de – y para – las masas peronistas. Así es como Clara ve al ritual del hueso en *El examen*, como un show que la cautiva despiadadamente.

Cuando la protagonista logra llegar al centro de la ronda del ritual, el lector descubre que hay una mujer vestida de blanco, en un tipo de trance. En un detalle que no deja de parecer casual, leemos que el pelo de esta mujer es “muy rubio desmelenado cayéndole hasta los senos” (1986: 49). La mención a este color de pelo, llevado de esa manera, es notablemente similar al estilo de peinado de Eva Perón, en sus años más jóvenes o cuando en actividades extraoficiales. La gente que rodea a la mujer en trance de pronto comienza a cantar: “Ella es Buena [...] Ella es muy Buena [...] Ella viene de Lincoln, de Curuzú Cuatía y de Presidente Roca” (1986: 50), mientras que el narrador nota que: “todo el mundo peleaba por ver a la mujer que era buena, que venía de Chapadmalal” (1986: 51). Los lugares a los que se refiere la muchedumbre son todos pequeños pueblos de provincia en Argentina, ciertamente comparables, en tamaño e idiosincrasia, al pueblo de Los Toldos, pueblo de donde, se supone, provenía Evita. Es interesante notar que Clara se siente paralizada por el horror y el miedo cuando se da cuenta que se ha unido a la masa en la repetición de las frases que idolatran a la mujer. Ante la irreversibilidad de sus actos, Clara ante todo siente vergüenza. Dice el narrador:

“Le entró miedo, y además el asco de darse cuenta que cómo había podido, cómo había podido y ya no hay marcha atrás” (1986: 50). La reacción de Clara por haberse hermanado con la masa obrera se vuelve incluso fatalista, cuando el personaje piensa: “Armagedón [...] Oh pálida llanura, oh acabamiento” (1986: 51). De forma involuntaria, Clara ha sucumbido al “Nuevo Orden” de Perón, que une a las masas y a la religión en una enceguecida veneración de su líder. Sin embargo, ella aún puede percibir que nada bueno puede resultar de este sometimiento a la “mujer buena”. Para Clara, como para Brausen en *La vida breve*, las llanuras fértiles o la Pampa verde, metonimia común para describir a la Argentina, se han vuelto descoloridas, estériles, carentes de vida.

Queda claro que los protagonistas de *El examen* no están interesados en colaborar con el proyecto peronista. Juan, como Clara antes, expresa esto sin ambigüedades, cuando dice: “No me importan ellos, esa gente de la Plaza de Mayo. Me importan mis roces con ellos. Esto es cosa de la piel y de la sangre. Cada vez que veo un pelo negro lacio, unos ojos alargados, una piel oscura, una tonada provinciana, me da asco” (1986: 89-90). Andrés Fava es el único en el grupo de cinco amigos que parece creer en la posibilidad de un colectivo unificado, al pensar que “en las pasiones, en el barro elemental somos iguales a cualquiera” (1986: 90). Sin embargo, no tarda en contradecirse a través de la diferenciación intelectual que hace entre él y la masa, ya que Andrés sólo puede identificarse con un librero, sobre el cual observa: “la fraternidad de los grupos, los equipos, las camadas [...] Todo lo que podía decir, todo lo que valía, era la frase de Marlowe al hablar de Lord Jim, *He was one of us*” (1986: 176-77).

Continuando con la misma línea de pensamiento de Borges y su noción del Peronismo como ‘una época irreal’, el mensaje implícito de *El examen* es que la Argentina de Perón está pasando por un proceso de letargo y parálisis, donde a la historia se la reescribe mediante la usurpación de símbolos y valores. Las masas peronistas han tomado así la Plaza de Mayo, mientras en la Buenos Aires decrepita el Peronismo se propaga como una epidemia, o siguiendo la descripción del diario *Noticias Gráficas* en 1956, como un VIRUS TÓXICO (Plotkin, 1998: 35). Para cierto sector de la sociedad, la realidad del Peronismo estaba inmersa en un sentido de falsedad metafísica, y su poder era tal que para muchos intelectuales, vivir en ella se traducían en un acto inmoral. La única manera de evitar este estado de deshonestidad era

irse del país; esto fue efectivamente lo que Cortázar mismo hizo en 1951. Es además lo que hace Lucio Medina en el cuento “La banda” (1948), es lo que simbólicamente hacen Irene y su hermano en el famoso “Casa Tomada” (1949), y en efecto es lo que hacen Juan y Clara al final de *El Examen*. La misma coerción que hizo que Cortázar abandonara su puesto en la Universidad de Cuyo, y que por cierto echó a Borges de su puesto como director de la biblioteca de Buenos Aires y que lo nombró “Inspector de mercados de aves de corral”, fue sin duda también la razón por la cual *El examen* no se fue publicada en 1950. Mientras las masas en trance toman posesión de la Plaza de Mayo, y de toda Buenos Aires, el grupo de protagonistas encuentra su salida: Andrés Fava no ve otra solución más que suicidarse, Stella y “el cronista” se hunden en la indiferencia de sus mundos paralelos, y Juan y Clara abandonan la ciudad físicamente. Al concluir *El examen*, la Plaza de Mayo, como sinécdoque de Buenos Aires, queda en el centro de un horizonte de niebla, totalmente ocupada por la masa invasora, mientras que un botecito navega lento y desalentado, en el marrón espeso del Río de la Plata, quizás en busca de aquella ciudad onírica y perfecta que fue para Onetti, Santa María .

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1974): “Fundación mítica de Buenos Aires”, en *Cuadernos de San Martín, Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, p. 81.
- CORTÁZAR, Julio (1986): *El examen*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ONETTI, Juan Carlos (1950): *La vida breve*, Buenos Aires, Sudamericana.
- PLOTKIN, Mariano (1998): “The Changing Perceptions of Peronism”, en *Peronism and Argentina*, ed. J. P. Brennan, Wilmington, Scholarly Resources Inc., pp. 29-54.
- RAMOS, Jorge A. (1959): *Perón: historia de su triunfo y su derrota*, Buenos Aires, Amerindia.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1970): “Prólogo”, en Juan Carlos Onetti, *Obras Completas*, México D.F., Aguilar, pp. 5-18.

LAS CORRESPONDENCIAS ENTRE RUBÉN DARÍO Y JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ (AZORÍN)

Daria Ornat
Uniwersytet Łódzki

Palabras clave: Modernismo, Noventayochismo, Utilitarismo, Esteticismo, Artepurismo.

Toda la obra, literaria y periodística, de Rubén Darío y José Martínez Ruíz, conocido mejor en las letras españolas bajo su llamativo pseudónimo artístico Azorín, es el fruto de una gran labor intelectual. Sus escritos están íntimamente relacionados con su propia experiencia vital y su postura reflexiva ante las realidades de la vuelta del siglo, las de Latinoamérica y España respectivamente. Como indica José Miguel Oviedo en su conocida *Historia de la literatura hispanoamericana*, “la obra de Darío no sólo está en sus libros: está también en su acción, su visión profética y hasta su estilo vital, excesivo y contradictorio” (2007: 281). No podemos tener menor duda constatando lo mismo de la obra de Azorín.

Nos proponemos, de hecho, en la presente reseña, trazar paralelismos existentes en el modo de pensar y sentir el mundo de ambos autores que, en su tiempo, fueron tachados de etiquetas diferentes: la de *modernista* en el caso de Rubén Darío o la de *noventayochista* si pensamos en Azorín. Haciendo eso, nos damos cuenta de que nos confrontamos con una cuestión muy compleja que, en el espacio limitado como éste, no puede ser más que esbozada. En nuestro análisis intentamos, en efecto, alejarnos de las denominaciones acuñadas por la crítica tradicional que separaba los escritores *novecentistas*¹ en dos grupos: la generación del 98 y modernistas y mostrar que ninguno de ellos fue realmente un fenómeno homogéneo. Tal acercamiento nos permite dejar de un lado una dominante programación estético-política de cada grupo y observar de otro las preocupaciones que compartían acerca de la expresión literaria y la vida política de su país.

Para resaltar dicho fenómeno nos centraremos en dos textos importantes en la trayectoria literaria de ambos autores: "El rey burgués" del conjunto *Azul* (1888) y "Una ciudad y un balcón" de la colección *Castilla* (1912). Aunque alejadas entre sí por su fecha de

¹ Éste es el término de Pedro Salinas utilizado en sus *Ensayos de literatura hispánica* (1958: 291) con el que se refiere a todos los escritores que se revelan en torno a 1900.

publicación, se hacen patentes en ellas inquietudes metafísicas y estéticas muy semejantes que se unen a una honda preocupación social. Tanto Darío como Azorín llegan a crear un género literario *sui generis*: respectivamente *cuento mágico* visto como una fusión de elementos prosaicos y poéticos y *artículo literario* que recrea los símbolos más típicos de la literatura castellana. Los dos se dejan influenciar por las nuevas corrientes de aquel entonces y es de mayor interés ver cómo el vaivén del pensamiento desembocó en la creación literaria muy innovadora.

1.- *Le fin de siècle* español y latinoamericano

La cuestión cubana, resuelta en una guerra sangrienta a finales del siglo XIX, es la que debería servirnos de punto de arranque en nuestro cotejo de las dos tendencias mencionadas en la introducción. Primero porque, como suelen afirmar varios historiadores de literatura, dichas tendencias eran una expresión de las ideas que volaban ya en el aire, pero que también con el estallo de la guerra recibieron una cariz beligerante y, por consiguiente, despertaron una viva polémica en la vida espiritual de la vuelta del siglo. Segundo porque los debates oficiales, estéticos y políticos, en torno a la identidad nacional que se hicieron muy visibles entonces en la península y los países latinoamericanos no lograron borrar, a fin de cuentas, los verdaderos esfuerzos subyacentes en la programación que eran los de poner al día la cultura con los tiempos nuevos que corrían.

1.1.- Modernismo

Como recuerda David L. Shaw en *La generación del 98* (1978: 15-16), la pérdida de las colonias en Latinoamérica a principios del siglo XIX fue acogida en la península con bastante indiferencia, mientras que la aparición de un movimiento de liberación en Cuba levantó una intransigente oposición. La isla de Cuba se había convertido en una parte virtual de España y tenía un papel de gran importancia en la economía, ante todo en la de Cataluña. Los estadounidenses no tardaron mucho en entender su posición estratégica y se precipitaron en ofrecerse a comprar la isla por 15 millones de pesetas. De ahí estalló la guerra, ya que los españoles tenían la conciencia de que perder Cuba significaba también perder Puerto Rico y Filipinas, es decir los últimos bastiones de su grandeza imperial que eran los países que los EEUU anhelaban tener en el órbita de sus influencias.

Los países latinoamericanos aplaudieron calurosamente la guerra hispano-americana de 1898 y la concesión de autonomía a Cuba como su resultado más inmediato. Sin embargo, la cesión de Puerto Rico y Filipinas a un país con vistas imperialistas, decidida en el tratado del 10 de diciembre de 1898 en París, les trajo una profunda inquietud, si no miedo, acerca del futuro de la América hispanohablante que, debido al conflicto bélico, se vio confrontada de pronto con su herencia helénica y la hegemonía del vecino norteamericano. Latinoamérica necesitaba urgentemente un guía espiritual capaz no sólo de mostrarle un rumbo diferente al de Europa y los EEUU, sino también de encontrar una fórmula para despertar la conciencia nacional que pudiera detener en sus países a los jóvenes latinoamericanos, admiradores en su mayoría del utilitarismo estadounidense que, a los ojos de Rodó, no era más sino una forma de barbarie disfrazada de civilización. Dos candidatos se presentaron para dicho puesto: Rubén Darío quien ya el mismo año de la guerra publicó el artículo *El triunfo de Calibán* y reanudó el debate sobre la cuestión americana, aunque de una manera más episódica, ya que habría que esperar hasta el año 1905 en que publica *Cantos de vida y esperanza* que es su verdadera toma de voz en el asunto; y José Enrique Rodó, maestro del ensayo contemporáneo en la América Latina, autor de la serie *La nueva vida* en la cual publica *Ariel* (1900), el ensayo reconocido en la historia de la literatura hispanoamericana como el manifiesto más conmovedor de la nueva identidad americana.

En su trabajo de 1898, Darío adelantó una figura clave del debate que plantearía después Rodó. Se trata de una pareja alegórica y antagónica, Ariel y Calibán, que le sirvió a los escritores de punto de referencia para debatir distintos modelos sociales; con más precisión, el de los EEUU y el de la América Latina, aunque ninguno de ellos llega tan lejos para pronunciarse explícitamente sobre semejante paralelismo. Es decir que tal vez, a la hora de escribir sus textos, no tuvieran la intención de definir a cada país por separado, que se tratara más de recoger rasgos más representativos para formular arquetipos sociales posibles a ser encontrados en todos los continentes. Pero así, por el clima político de la época, lo entendió la crítica de su tiempo y lo cultivó la crítica posterior. Véase el comentario de Rod Marsh de la Universidad de Cambridge:

Within the context of the entire work Rodó's comments on the US cannot be seen as simply indictment of the county to the north. Ariel is not the Latin countries to the south, nor is Calibán the United States. Rodó is certainly concerned to demonstrate that the United States represents a radically distinct cultural reality from the found further South, and to outline the specific nature of the difference. In doing so he is also attempting to provide a cultural bulwark against US hegemony by affirming a unique Latin American identity. But Ariel and Calibán are qualities present in both societies. Ariel provides the symbol, for Rodó, of all that Latin

American societies should strive towards; Calibán, all that they should reject and suppress in themselves (Marsh, 1998: 2.5).

Las figuras emblemáticas del juego de Rodó encuentran su origen más cercano en la obra del dramaturgo francés, Ernest Renan, *Caliban, Suite de la tempête* (1878), aunque, como subraya el investigador José Miguel Oviedo (2007: 327), no se puede desdeñar otras fuentes muy prestigiosas: el drama de *The Tempest* del maestro del teatro inglés, Shakespeare, y la historia bíblica de Caín y Abel. Ariel, en las fuentes bíblicas, era un ángel revoltoso, un espíritu que encarnaba lo sagrado del templo de Jerusalén; en la obra shakespeariana, un espíritu aéreo que acompañaba a un mago en sus experimentos. Calibán, de otro lado, parece ser el anagrama de “caníbal”, la palabra que no tiene mucho que ver con la antigua cultura bíblica, que hace referencia más a la salvaje cultura caribeña – la región que solía practicar la más terrible forma de barbarie – la antropofagia – para el espanto del colonizador europeo. En la pieza de Renan, es Calibán quien vence a Ariel mientras que Rodó, probablemente en la respuesta a una semejante final de la obra, plantea la victoria de Ariel. A los ojos de Rodó quien describe las figuras en las primeras páginas de su ensayo *Ariel*, “éste es el espíritu alado que simboliza lo ideal, todo lo que es elevado y bello, al que se opone Calibán, encarnación de los impulsos egoístas y materialistas del hombre” (Oviedo, 2007: 327).

Aunque un poco esquemática y simplista, la representación del espíritu de la nación a través de los símbolos literarios resultó bastante seductora para los lectores de la vuelta del siglo. En primer lugar, porque les permitió replantear en un nivel de alta abstracción el problema fundamental del nacionalismo latinoamericano – el dualismo civilización versus barbarie –, dejar de lado todo el referente a la concreta realidad sociológica, económica y política y juntar la problemática en torno a la identidad nacional con las cuestiones de la narratividad. Encauzando el asunto de este modo, parecen haber entrado en el grano de la cuestión: la nación no es nada más que una “comunidad política imaginaria” que se construye a través de la narración sobre sí misma haciendo un cierto tipo de biografía de la nación. Véase cómo lo comenta Rod Marsh:

What exactly is a nation? Answering this question with reference to geography, discussing borders, area, capitals, states and provinces may describe the nation but does not help us understand what this modern political entity might actually be. Anderson’s solution to what has become a conundrum of modern political philosophy is an anthropological vein, he defines the nation as an “imagined political community”. “Imagined” because no matter how small the nation, none of the individual members will ever meet or know all of the others, and so therefore the existence of some form of communion between a particular group of people must be imagined. A “community” because no matter what the actual inequalities that exist within the nation it is at base “conceived as a deep, horizontal comradeship” (Marsh, 1998: 1.2).

Darío y Rodó llegan a indicarle a la América Latina el rumbo que debería escoger para construir su propia conciencia nacional y su respuesta es esencialmente estética e intelectual. Se construye alrededor de una crítica vehemente de la doctrina utilitarista, la base ideológica de la sociedad norteamericana. Por ser eficaz y exitosa en lo material, resulta muy atractiva para los jóvenes latinoamericanos, dispuestos a imitar sus modelos y volverse, por consiguiente, esclavos del imperio estadounidense. Rodó teme mucho a América *deslatinizada* por su propia voluntad y, de hecho, recurre a la expresión rubendariana de corte típicamente modernista, la del *reino interior*. Para él, el cuidado de la independencia interior es una principalísima forma del respeto propio. Por eso, constata que la América Latina debería emprender un viaje hacia su auténtica herencia racial, la que deriva de la Grecia Antigua, llega a Roma para evolucionar hacia el Renacimiento europeo y alcanzar su climax bajo la Ilustración francesa. Rodó se aleja conscientemente de la herencia indígena o mestiza siendo ésta muy inferior a la antigua herencia grecolatina donde los conceptos anhelados por los latinoamericanos, tales como civilización, progreso, modernidad y nación, fueron plenamente definidos. A este punto la ambivalencia del programa de Rodó se esclarece bastante y la expresó afortunadamente Carlos Fuentes: “Latin America can only become itself by becoming European” (Marsh, 1998: 2.7). Rodó busca un ideal supremo de belleza y moralidad y la encuentra en la actitud de los poetas parnasianos y simbolistas: en el ensayo incansable del lenguaje poético, en la búsqueda de la perfección y en la responsabilidad frente al arte poético y el mismo acto creador. El mismo amor al espiritualismo frente al materialismo expresa Rubén Darío en su obra posterior a la de Rodó, *Cantos de vida y esperanza* (1905), la cual, contrario a lo que suelen sostener críticos literarios, no es una ruptura con la estética de *Azul* (1888), sino su prolongación con un matiz destacadamente político.

1.2.- Noventayochismo

Los éxitos sucesivos de los EEUU, las cuales desde 1847 – el año en que invaden México y logran anexionar el territorio que cubre actualmente Texas, Nuevo México, Arizona, Colorado, Nevada, California y partes de Utah y Oregón – hasta 1898 en que, al vencer a España, incorporan a su país Puerto Rico y Filipinas, desencadenaron una serie de vivas polémicas ideológicas no sólo en Latinoamérica, sino también en Europa. La derrota de las fuerzas españolas y la pérdida de las últimas colonias ultramarinas supuso un golpe mortal

para el reino español, que desde la restauración de la monarquía, tras la República de 1873, había tendido a cultivar ilusiones de grandeza nacional. Se abrió, de hecho, un amplio campo de discusión sobre la condición de España a principios del siglo XX, en la que se pudo vislumbrar dos principales líneas de crítica: la caducidad de una tradicional conciencia nacional y la decadencia de la vida espiritual. Las publicaciones de los más destacados intelectuales de la época, tales como *España filosófica contemporánea* (1889) e *Idearium español* (1898) de Ángel Ganivet, *En torno al casticismo* (1895) de Miguel de Unamuno o *Hacia otra España* (1899) de Ramiro de Maetzu, demuestran claramente su compromiso con el llamado “problema de España” y su acercación filosófica e ideológica. A pesar de las divergencias en el modo de pensar y en la sensibilidad estética de los escritores, todos compartieron la misma interpretación de la situación nacional: en lugar de relacionarla con un problema político, económico o social, lo remitieron a un problema esencialmente espiritual. Así Ganivet “ignora deliberadamente medidas como la reforma agraria, la industrialización, o la redistribución del poder político, que hubieran podido ayudar a afrontar los problemas de una manera concreta y práctica. En lugar de ello, él localizaba las raíces del problema en la mentalidad nacional, «el modo de ser interno del sujeto colectivo»” (Shaw, 1978: 23). En este procedimiento se hacen patentes ecos de unas doctrinas muy en boga en aquel tiempo: la *etnopsicología* o psicología del pueblo y el krausismo con su concepto de historia *interna*. Como testimonia el crítico Ricardo Gullón en uno de sus trabajos críticos, *La invención del 98 y otros ensayos* (1989), a José Martínez Ruíz, *Azorín*, la énfasis puesta en la bancarrota espiritual de España y la crítica subyacente del desorden que reinaba por entonces en España le parecieron muy importantes y le dieron fundamentos para acuñar un concepto común para todos los escritores de su época que presentaban una actitud semejante hacia la cuestión española. Así acuñó la denominación de la generación del 98, popularizada en un breve texto de 1910, *Dos generaciones*, donde subrayaba el papel especial de los asuntos políticos en la creación literaria de sus coetáneos. El compromiso político de éstos se manifestaba, en el esbozo de Azorín, en su idealismo y rebeldía, “su profundo amor al arte y un hondo prurito de protesta contra las fórmulas anteriores” (Shaw, 1978: 17). Sin embargo, en su afán unificador Azorín pasó por alto la decidida voluntad de renovación que caracterizaba las producciones literarias de entonces.

De modo que no extraña el comentario que hizo Ricardo Gullón en su artículo ya citado donde se refiere a la invención de la generación del 98 y la aplicación de este concepto a la crítica literaria como “al suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a

nuestra crítica en el presente siglo” (Gullón, 1989: 24) Lo explica de este modo: “De no fijarse suficientemente en la creación misma, de exaltar el españolismo frente al universalismo y de subrayar lo negativo con preferencia a lo positivo arranca el error llamado *generación del 98*” (Gullón, 1989: 24). No le gusta al investigador este concepto nivelador que quiere formar todo un grupo generacional alrededor de la crítica de las instituciones sociales en lugar de la creación literaria. Primero, porque no es capaz de ver un esquema ideológico común entre varios programas políticos que se propusieron los intelectuales. Segundo, porque llega a la conclusión de que la rebeldía contra las estructuras sociales era propia de las últimas décadas del siglo XIX y era una nota distintiva de toda la época modernista, de modo que los noventayochistas no se alejaron mucho en su empeño de los escritores modernistas. Su razonamiento aparece concluido por una afirmación de que la única manera de conocer bien al escritor y su obra es un análisis detenido de los recursos artísticos utilizados en el proceso de la creación. Véase un fragmento que resume este pensamiento:

La invención de la generación del 98, realizada por Azorín, y la aplicación a la crítica literaria de este concepto, útil para los estudios históricos, sociológicos y políticos, me parece ser el suceso más perturbador y regresivo de cuantos afligieron a nuestra crítica en el presente siglo. Perturbador, porque escindió la unidad de la literatura de lengua española, embarcada desde 1880 en ardua aventura renovadora, e indujo a creer que la creación literaria había sido impulsada, durante veinte o veinticinco años, por un acontecimiento que sin duda la afectó, pero de modo más accidental y superficial de lo aseverado por Azorín. Regresivo, porque al mezclar historia y crítica fomentó la confusión en ambos campos, trazando para la crítica una avenida jalonada de lugares comunes ajenos a lo esencial del proceso creador. Así la desvió del camino estrecho por donde puede llegar a la comprensión de la obra de arte, mediante el análisis de los procedimientos puestos en juego para lograrla (Gullón, 1989: 24).

Gullón llama nuestra atención a la obra misma para demostrar oficialmente que las declaraciones de los escritores no pueden servirnos de un criterio irreprochable en los estudios literarios y que las denominaciones que acuñan no tienen que correr parejas con lo que realmente hacían en su escritura. En su artículo recoge varios datos para poner de manifiesto que el punto de inflexión en el estudio sobre la generación del 98 debería trasladarse del estudio temático hacia el estudio de cómo estos temas fueron tratados en los escritos. Según él, ésta es la única manera para poder detectar las diferencias que separan los llamados noventayochistas entre sí y entre otros escritores de la época y vislumbrar, a fin de cuentas, la personalidad del autor.

Si se recuerda la existencia de la polémica acerca de la invención de Azorín es para resaltar lo fundado que es establecer correspondencias entre el autor nicaragüense y el español. No sólo por la amistad que trabaron – según el crítico José Luís Cano (1967), una relación basada en mutua estima y admiración, probablemente un poco más grande de la parte

de Azorín comparando la cantidad de artículos que los escritores se dedicaron uno al otro – sino también por el empeño de juntar los asuntos político-sociales con la búsqueda de la expresión artística. Cabe señalar de paso que el interés por la expresividad y la reflexión sobre las posibilidades del idioma es un rasgo esencial del modernismo y si los noventayochistas revelaban dicha inquietud se les podía llamar también modernistas. Rubén Darío y Azorín compartían, sin dudas, un anhelo profundo por despertar la conciencia humana a través del arte de palabra.

2.- Poeta y mundo en la obra de Rubén Darío y Azorín

La publicación del conjunto literario *Azul* en 1888 es un claro ejemplo de lo accidental que son los momentos clave en la historia del arte. Esta pequeña obra de 134 páginas fue publicada de una manera privada por un joven casi desconocido en un lugar remoto – una ciudad portuaria chilena, Valparaíso – que no existía entonces en el mapa literario. Sin embargo, no tardó mucho en difundirse por todo el mundo hispánico, ya que el mismo año aparecieron las primeras voces críticas de escritores e investigadores españoles tales como Miguel de Unamuno, Marcelino Méndez Pelayo o Juan Valera. Aunque inicialmente no siempre recibida con aplausos calurosos, *Azul* supuso una profunda renovación de las letras hispánicas porque enseñó a sentir, pensar y crear de otra manera sacando a la luz temas candentes, incluso de nuestro tiempo. “*Azul* was published in a small place, but it appeared at a moment when the world was becoming smaller” anota el crítico Roberto González Echevarría (2006: 2) dándonos por entender que la obra respondía precisamente a las demandas de una sociedad acomodada y viajera en busca de su propia identidad.

El color del título, como lo ha explicado Darío en su obra *Historia de mis libros*, significaba “...el sueño, el arte, lo homérico, lo helénico, la inmensidad oceánica y firmamental...” (Gullón, 1988: 12) y marcaba el estado espiritual de un joven Rubén Darío en su primavera artística. Por hacer referencia a la afirmación de Victor Hugo, *L’art, c’est l’azur*, herencia romántica francesa, pero también a la imagen del cielo y el océano, dimensiones infinitas e inmensurables, resultaba plurisignificativo y claramente opuesto a la clásica tradición realista. Expresaba una profunda crisis intelectual de una sociedad cansada con el cientificismo y el utilitarismo de la era positivista y subrayaba su anhelo por encontrar los ideales en otras esferas de la actividad humana. Con la publicación de *Azul*, Darío tomó una clara posición en medio del debate estético de la época: optó por romper con la academia a

partir de un programa bien definido. Como escribe Catulle Mendès en *Parsianos y decadentes*, quiso “pintar el color de un sonido, el perfume de un astro, algo como aprisionar el alma de las cosas” (Oviedo, 2007: 288). Darío entendió que en la belleza reside una fuerza enorme capaz de influir en la subconciencia humana. De hecho, la estética y la poética se convierten en sus manos en una poderosa arma de lucha por una sociedad rígida por la cultura y el amor al arte. El lenguaje de Darío, garantizando una suprema experiencia estética, llega a ser, en el comentario de Ricardo Gullón a su apartado introductorio a *Páginas escogidas*, una auténtica revolución:

Al contrario, sin negar la obvia existencia del lenguaje como producto de un desarrollo y de unas circunstancias que le hacen ser y significar según es, decidió apropiárselo mediante deliberadas infracciones de la norma, escribiendo de otra manera, rehuyendo la carga de significados que la historia le ha dado y esforzándose en crear un lenguaje dentro del lenguaje, un lenguaje personal, tejido con las palabras de todos, pero obediente a un ritmo propio, a una ley interior. Las palabras utilizadas con movimiento y organización distintas de lo corriente dicen otra, tienen otro sentido: al dejar de ser lugar común se hacen lugar personal y acaso revolucionario (Gullón, 1988: 9).

Azul fue concebida en una época en la que Chile enfrentaba serias contradicciones sociales. Mientras los pobres vivían mal y sin trabajo, las clases altas llevaban una vida de lujo y derroche. Darío reflexiona frente a ese mundo de injusticias sociales y denuncia los atropellos de la sociedad capitalista. Sus cuentos en prosa: *La canción del oro* y *El rey burgués* son testimonios de las situaciones que reflejan la humillación del poeta ante la sociedad burguesa. El filisteo busca herir al poeta con cuantas armas tiene a su alcance, sin excluir la indiferencia o el elogio mal intencionado. Darío tituló *Cuento alegre* la historia del poeta torturado por el Rey Burgués y con rebuscada ironía describió los lujos y exquisiteces del monarca, coleccionista incansable de mariposas y pájaros. Como nota Raimundo Lida en su estudio *Poeta y mundo en los cuentos de Darío*, el uso ya de la letra mayúscula y minúscula indica el desdén profundo del filisteo hacia el artista: “¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués” (Lida, 1998: 470). El poeta es representado como un ser insignificante y mezquino, una especie más en el jardín zoológico del monarca:

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos, de maestros de equitación y de baile.

- ¿Qué es eso? – preguntó.

- Señor, es un poeta.

El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, senzontles en la pajarera; un poeta era algo nuevo y extraño.

- Dejadle aquí... (Lida, 1998: 471).

La figura del poeta se convierte así en una lucha contra la dureza moral y mental de los adinerados que prostituyen el arte. A través de este símbolo se reconoce la especificidad del arte, de las leyes autónomas que rigen la creación artística, pero también de un espíritu crítico y revolucionario escondido en una ironía e irreverencia. La conciencia del arte logra configurar un espacio en el que el poeta y la poesía se sitúan en el propio centro del discurso literario. El poeta se descubre a sí mismo, se desnuda, examina su interioridad. Como indica José Miguel Oviedo, el cuento modernista se convierte en “el primer modelo autorreferencial – una ficción que se presenta como ficción un objeto de arte con amplia autonomía frente a la realidad” (2007: 291). Creando su *reino interior*, tanto el poeta como el cuento siguen su propia vida, se deslizan de algún referente temporal o espacial venciendo lo aquí y lo ahora. En el humilde heroísmo el poeta encuentra un lugar adecuado para salvarse a sí mismo, a su arte y a su sensibilidad artística.

El distanciamiento artístico también para Azorín resulta ser el único método para hablar de sus convicciones y preferencias. Los catorce artículos publicados juntos bajo el título común *Castilla* en 1912 parecen ser una respuesta literaria al programa político-cultural que se trazó Azorín por entonces – crear la conciencia del ser español a través de la literatura. *Castilla* era una obra esperada con tensión ya que se esperaba de ella la aclaración de dudas que rodeaban la personalidad de Azorín, conocido por entonces como polémico político y enigmático escritor. Y parece que su obra había satisfecho plenamente las expectativas de la crítica si se pueden leer comentarios de los críticos contemporáneos sobre la crítica de antes como éstos: “*Castilla*, especialmente, me parece una obra clásica en la que se unen los problemas de una generación y época y los valores intemporales de su meditación sobre el tiempo y sobre la intrahistoria de la región castellana” (Rozas, 1973: 8) o “Por su forma, su estética y su contenido *Castilla* (1912) representa la quintaesencia de la obra de Azorín: la contemplación del paisaje o del pueblo como «pequeña» historia transida por el tiempo, buscando, además, en la literatura una expresión del espíritu nacional” (Fox, 1991: 11).

En 1912 Azorín ya no era un colaborador asiduo del gobierno maurista y su lucha por otra España se trasladó al campo de la literatura. Azorín expresa sus verdaderas intenciones ya en el prólogo a su libro que toma de hecho la forma de un programa político-cultural cuyas brevísimas frases tienen que servirle al lector de una señal para la interpretación correcta del conjunto de la obra:

Se ha pretendido en este libro aprisionar una partícula del espíritu de Castilla. Las formas y modalidades someras y aparatosas han sido descartadas; más valor y eficiencia concedemos,

por ejemplo, a los ferrocarriles – obra capital en el mundo moderno – que a los hechos de la historia concebida en su sentido tradicional ya en decadencia.

La preocupación por el poder del tiempo compone el fondo espiritual de estos cuadros. La creación de la corriente perdurable – e inexorable de las cosas, cree el autor haberla experimentado al escribir algunas de las presentes páginas (Azorín, 2005: 99).

Lo que le interesa más a Azorín es la región de Castilla, su paisaje y gente vistos en dos dimensiones: sincrónica – geográfica, espacial – y diacrónica – a través de su historia. Sin embargo, no tiene intenciones algunas de describir ni analizar la geografía y la historia de Castilla. A lo largo de su libro no recurre de ningunos instrumentos científicos que le pudieran ayudar en esta empresa. Escribe: “Se ha pretendido aprisionar una partícula del espíritu castellano...” (2005: 99), de modo que quiere captar algo muy difícil a asir, encontrar algunos aspectos, unas partículas sueltas y pertinentes que puedan dar la síntesis del espíritu castellano. Describe el paisaje en relación con la gente que le puebla y su historia que es el fruto de su obra, así que crea una geografía humana, mortal y caduca, un tipo de *intrageografía*. Se concentra más en la actualidad, en el famoso presente histórico que en la historia misma “concebida en un sentido tradicional ya en decadencia” (Fox, 2005: 34) y si quiere hablar de la historia prefiere la *intrahistoria*, la cual, siguiendo el concepto unamuniano, le acerca más a la realidad de las cosas. La imagen de España que nos propone es una visión esencialmente subjetiva, es el fruto de sus largas meditaciones sobre el paisaje y arte castellanos. Y la manera en que describe sus meditaciones produce una imborrable sensación de que, aunque trate de un monumento o una pieza de arte, sigue hablando de su propio sentir de las cosas. Azorín intenta siempre encontrar los valores que le parecen ser importantes para él, para su generación que simboliza y para Castilla con la que se ha identificado plenamente.

Para explicar su técnica literaria, Inman Fox, el redactor de la última edición parte de las ideas expuestas en los textos del joven Martínez Ruiz y subraya la atención que éste prestaba a la cuestión cómo ver o entender la realidad. El crítico constata que el concepto de la estética azoriniana viene de la teoría de Shopenhauer sobre el método de conocer la realidad. En esta óptica en el centro de atención se sitúa no el objeto, sino el sujeto (su conciencia) y el acto de conocer. Es decir el yo no puede situarse fuera del mundo observado que está así condicionado por la conciencia o la perspectiva, según Ortega y Gasset. El esfuerzo de Azorín le lleva a minimizar las relaciones temporales y espaciales. Así describiendo un paisaje o contando una historia no describe ni cuenta en realidad, sino contempla su propia experiencia y la visión que sacó de ella. Inman Fox no le deja olvidar al

lector que la experiencia azoriniana se formó a través del texto, las mejores páginas de la literatura española. De hecho, Azorín sitúa al lector frente a las imágenes sacadas de los libros creando un nuevo tipo de metaliteratura.

El capítulo más representativo del libro que señala el paso de *Castilla* a *Doña Inés* quedó titulado “Una ciudad y un balcón”. Es un texto maestro porque pone en juego varios recursos que le permiten a Azorín presentar estas dos famosas caras de la historia y subrayar la importancia de los valores intemporales. En el centro de la narración se sitúa un caballero con la mano en la mejilla, tomado del cuadro del Greco *El caballero de la mano al pecho*, un personaje omnipresente en casi cada escrito azoriniano. Él encarna todo lo que cuenta más para Azorín: la capacidad para sentir el misterio del tiempo y la conciencia de que los grandes problemas de siempre con el paso del tiempo quedan irresolubles. En este capítulo vemos claramente que Azorín retrata no sólo a sí mismo o a un representante de la hidalguía española sino también a toda la humanidad. Es muy visible por lo tanto que Azorín a lo largo de su obra busca en la cultura española valores intemporales, humanos, generales para que su nueva España pueda construir de nuevo su identidad alrededor de ellos. Lo hace a través de la meditación sobre el paso del tiempo. Véase un fragmento de “Una ciudad y un balcón”:

En el primer balcón de la izquierda, allá en la casa de piedra que está en la plaza, hay un hombre sentado. Parece abstraído en una profunda meditación. Tiene un fino bigote de puntas levantadas. Está el caballero, sentado, con el codo puesto en uno de los brazos del sillón y la cara apyada en la mano. Una honda tristeza empaña sus ojos...

*

¡Eternidad, insondable eternidad del dolor! Progresará maravillosamente la especie humana; se realizarán las más fecundas transformaciones. Junto a un balcón, en una ciudad, en una casa, siempre habrá un hombre con la cabeza, meditadora y triste, reclinada en la mano. *No le podrán quitar el dolorido sentir* (Azorín, 2005: 143).

Tanto para Azorín como para Rubén Darío, el humilde heroísmo constituía el programa de regeneración correcto para los países de su tiempo. Azorín, pintando con recurrencia en sus artículos el personaje del caballero con la mano en la mejilla, señalaba la filosofía vital de lo pequeño que los españoles deberían adquirir. En la participación en la vida cotidiana y en la meditación sobre el paso del tiempo podía España encontrar la salvación para sí misma – volver a encontrar sus raíces y la fuerza para regenerarse.

BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN (2005): *Castilla*, ed. Inman Fox, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.
- CANO, José Luís (1967): “Rubén Darío visto por «Azorín»” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 212-213, pp. 453-460.
- FOX, Inman (1991): *Introducción a Castilla*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2006): “The Master of Modernismo” en *The Nation*, accedido en www.thenation.com/doc/20060213/echevarria.
- GULLÓN, Ricardo (1988): *Introducción a Páginas escogidas*, Madrid, Cátedra.
- _____ (1989): *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos.
- LIDA, Raimundo (1998): “Poeta y mundo en los cuentos de Rubén Darío” en *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, (coord.) Luis Iñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, pp. 468-474.
- MARSH, Rod (1998): *Lecture on Ariel (1900) and Calibán (1971)*, University of Cambridge, accedido en www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp5/nation/Ariel-Caliban.htm.
- OVIEDO, José Miguel (2007): *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo II, Madrid, Alianza Editorial.
- RODÓ, José Enrique (1967): *Ariel*, ed. Gordon Brotherston, Cambridge, Cambridge University Press.
- ROZAS, Juan Manuel (1973): *Introducción a Castilla*, Barcelona, Textos Hispánicos Modernos.
- SALINAS, Pedro (1958): *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar.
- SHAW, David L. (1978): *La generación del 98*, Madrid, Cátedra.

LA GENERACIÓN DEL DIÁLOGO: LOS ESCRITORES DEL MEDIO SIGLO

Ana Paradela García

Universidad de Valladolid / CERHIUS, Université Stendhal Grenoble 3

Palabras clave: Amistad, Boom hispanoamericano, Generación del medio siglo,
Revistas literarias, Tertulias literarias.

1.- Crónica de una generación

A nadie se le escapa ya que la llamada generación de los 50 se fraguó en el seno de un grupo de amigos que en un momento dado llevó a cabo una “maniobra de taller”, como la ha llamado Barral en *Los años sin excusa* (2001: 433), consiguiendo atraer sobre sí, en tanto que grupo, la atención de la crítica periodística y académica. Este hecho no es anodino si se tiene en cuenta que, como ha afirmado Víctor García de la Concha, “en este país el que no entra en una nómina de generación, no sale en la foto, y al no salir en la foto se queda fuera de los manuales, de las antologías, de los libros, etc., etc.” (1990: 59), cosa que efectivamente sucedió, en el medio siglo, con otros poetas de la misma generación, como los del grupo *Cántico*.

Por este motivo nos ha parecido interesante estudiar cuáles son las vías de diálogo que se abren en este grupo de amigos, en varios sentidos: en primer lugar, dentro de la Península, entre los escritores de Madrid y de Barcelona, y, después, entre éstos y los hispanoamericanos, intentando observar también cuál es la extensión temporal de dichos cauces, es decir, si existían anteriormente y si han sobrevivido a la necesaria disolución de la generación¹. El repaso no será sino superficial, pero creemos que puede ser una buena muestra de los caminos por los que se va consolidando una generación literaria.

¹ Hablamos de *disolución* en el sentido en el que Víctor García de la Concha afirma que el concepto de generación “no puede llevarse más allá, prácticamente, de las primeras compilaciones antológicas de cada uno [de cada grupo]” (1990: 59), es decir, para el caso del que nos ocupamos hoy, 1960-1965 (fechas de las dos antologías de Castellet).

2.- Amistades duraderas

Hacia el final de los años cuarenta se conforma en Barcelona un grupo de amigos que tiene como centro integrador a Carlos Barral (Riera, 1988: 74) y que reparte su tiempo en varios cuarteles, detallados por Barral en *Años de penitencia*: el bar de la facultad, donde

se sentaban también [además de él mismo y Alberto Oliart] Alfonso Costafreda, Jaime Ferrán y, a partir del segundo curso, Jaime Gil de Biedma. Y un poco más lejos, pero al final de la misma mesa, los jóvenes pensadores de procedencia más o menos falangista Manolo Sacristán y José María Castellet (2001: 222).

pero también el Ateneo de Barcelona

que yo recuerde, Jaime [Gil de Biedma] no frecuentó el Ateneo. Era yo quien lo hacía y él debió de relacionarse con los Ferrater, con Ferrán y con Costafreda a través de mí, en los prólogos de *Laye*. En cuanto a mí, no sé quién me llevó al Ateneo. Recuerdo que a finales del primer curso de carrera pasaba por allí la mayor parte de las tardes, charlando en el bar o leyendo cosas tan elementales como Gide o Valéry, libros que yo no tenía y que no hubiese encontrado en otra parte (2001: 227).

o el Café Boliche, en el Paseo de Gracia, donde se organizó “una tertulia muy abierta, más de amiguetes que de literarios” (Barral, 2001: 233). Estos amiguetes también participarán en algunas tertulias literarias ya establecidas, como la promovida por el poeta Juan Eduardo Cirlot, a la que acudían, entre otros, Ferrán, Costafreda, Folch y Oliart (Barral, 2001: 233).

Unos años después, ya hacia los cincuenta, el “cuarto de los sabios” de la editorial Seix-Barral vendrá a completar el elenco de sus paisajes. En ese sótano Carlos Barral y Joan Petit² conocerán a Jaime Salinas, que, como el mismo Barral cuenta en *Los años sin excusa*, “apareció por Seix Barral en el otoño, quizás en octubre, de 1955” (2001: 386) y que se incorporará enseguida a las tertulias ya establecidas. En este tiempo las reuniones se irán trasladando a los domicilios de los amigos: la casa de Barral, la de Jaime Salinas o ese “sótano más negro / que mi reputación” en el que residía Jaime Gil³. En el café Turia se organiza una tertulia literaria promovida, entre otros, por Juan Goytisolo, que ha contado en *Coto vedado* sus orígenes, así como “la

² La importancia de Petit en la labor editorial de Seix-Barral es innegable y ha sido recientemente destacada por Fernando Valls (2009).

³ Las tres son citadas por Carlos Barral en *Los años sin excusa*, pero también por Jaime Gil en *Retrato del artista en 1956* (2006) y por Carme Riera (1988: 107).

presencia en ella de personas tan dispares como Barral, Oliart, Díaz Plaja y Salvador Espriu”, además de él mismo y Ana María Matute, entre otros (1985: 164-67).

Paralelamente, en Madrid se irá constituyendo un grupo parecido, a base de relaciones más o menos casuales que también tienen uno de sus núcleos en la Universidad: allí se conocen Medardo Fraile, Alfonso Sastre, Jesús Fernández Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Josefina Rodríguez, como ha contado Carmen Martín Gaité en *Agua pasada* (1993: 18). Al igual que los escritores de Barcelona, el grupo de Madrid será pródigo en reuniones y tertulias fuera de la universidad, empezando por la clásica del Gijón, que es la usada por José Manuel Caballero Bonald para introducirse en el mundo literario de Madrid, tras conocer a Edmundo de Ory: “Ory me llevó un día al café Gijón, donde él había sido años atrás el *corpus delicti* de la insurrección postista” (2004: 283).

Otras tertulias frecuentadas eran la del Viena (Caballero, 2001: 72); la del Gambrinus, que es la única que tiene un carácter más bien generacional, puesto que en ella “se reunían más o menos los narradores que el erudito y elegante Antonio Rodríguez Moñino agrupó en su *Revista española* – Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Juan Benet, Luis Martín Santos, Carmen Martín Gaité, Alfonso Sastre...” (Caballero, 2001: 72); o la de la librería *Ínsula*, sede de la revista del mismo nombre y que estaba regentada por Enrique Canito y José Luis Cano (Martínez Cachero, 2008: 27).

Más frecuentes son, en Madrid, las tertulias organizadas en casas de escritores. Fundamental la de Aleixandre, que no es propiamente una reunión establecida sino más bien un desfile de jóvenes poetas a los que él escucha y aconseja⁴, como ha señalado Martínez Cachero (2008: 27). De distinta índole, opuesta o complementaria para Caballero Bonald, es la de casa de Gabriel Celaya, que “pasó a ser durante esos años [...] lo más parecido que había a una subterránea sala de juntas de la oposición” (Caballero, 2001: 77). También en casa de Cela se celebra algunos sábados una

⁴ A Aleixandre le han reprochado *a posteriori* algunos de los escritores del medio siglo el ser excesivamente amable con todos los jóvenes poetas. Así lo afirma José Agustín Goytisolo: “la decepción tremenda que tuvimos [...], el disgusto que nos dio ver que gente como los hermanos Murciano o los juegos florales de toda Andalucía, Castilla o el País Vasco y tal, eran recibidos y tenían cartas idénticas a las que tú [Carlos Barral] recibías de Vicente Aleixandre y yo recibía” (García de la Concha, 1990: 76). Sin embargo, el magisterio que ejerce para con los poetas de que tratamos hoy es innegable.

“irregular asamblea” de escritores y amigos (Caballero, 2001: 16-17), y por el domicilio de Baroja

pasaban infinidad de escritores, unidos por la cariñosa admiración que sentían hacia él, tertulianos de una excepcional reunión en la cual quizá no primara como asunto la literatura, pues “parecía (escribió su sobrino Julio Caro) como si los mismos derrotados personajes de sus novelas se hubieran reunido alrededor suyo para atenderlo, para entretenerle ahora que su inventiva estaba bien marchita” (Martínez Cachero, 2008: 27).

Por estos años, cobrará también importancia el grupo que se constituye en torno a la ACI y al Colegio Mayor Universitario Virgen de Guadalupe, “la residencia habitual de casi todos los becarios hispanoamericanos que estudiaban – o eso decían – en Madrid” (Caballero, 2004: 339). Residirán también en él algunos españoles, concretamente, y para lo que nos interesa, José Agustín y Juan Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald y José Ángel Valente⁵. Se configura así “uno de los más peculiares ámbitos de gestación de los escritores [...] que integrarían luego – incluso por razones vagamente amistosas – el grupo generacional de los cincuenta” (Caballero, 2004: 339). Es decir, que el Colegio Mayor Guadalupe va a abrir una nueva vía de diálogo con Hispanoamérica, que se establece entre escritores de edad afín y culminará, como veremos, en los años sesenta. Es interesante destacar que gracias a ellos escritores – Eduardo Cote, Ernesto Mejía Sánchez, Carlos Martínez Rivas, Julio Ramón Ribeyro, Ernesto Cardenal, Hernando Valencia⁶... – descubrirán los españoles libros de difícil acceso en España (Goytisolo, 1985: 181).

Así, entre copas y otras reuniones, quedan asentados los dos grupos de escritores que se harán fundamentales a partir de los años sesenta. Las amistades cuajan, en ambos casos, en dos efímeras revistas literarias: *Laye*, en Barcelona, se publica entre los años 1950 y 1954, depende de la Delegación Provincial de Educación y, amparada por el régimen de relativa libertad que se vivió bajo el ministerio de Ruiz-Giménez (Bonet, 1988: 126), se convertirá en una “tribuna intelectual cronológicamente avanzada, de relativa agitación” (Caballero, 2004: 198)⁷. En *Laye*, dirigida por Manuel Sacristán, se reuniría casi desde el primer número el núcleo inicial de la *escuela de Barcelona*: Juan y

⁵ En realidad, Juan Goytisolo no residía en el Guadalupe, pero se unió al grupo conformado en torno a este Colegio Mayor por las amistades de su hermano José Agustín (Goytisolo, 1985: 181); Caballero disfrutaba únicamente de una beca de media pensión (Caballero 2004: 339).

⁶ Son los nombres que menciona Caballero (2004: 339 y 2001: 83). Juan Goytisolo, en *Coto vedado*, hablará fundamentalmente de Eduardo Cote y Hernando Valencia.

⁷ De hecho, fue clausurada por decisión gubernativa (Bonet, 1988: 126).

Gabriel Ferrater, Carlos Baral, Jaime Gil, Jaime Ferrán, Alberto Oliart, Alfonso Costafreda, y en el último número (1954), José Agustín y Juan Goytisolo.

Más efímera es la vida de una publicación independiente, amparada por Rodríguez Moñino en Madrid: se trata de *Revista Española*, de la que sólo vieron la luz seis números, entre 1953 y 1954, y que, capitaneada por Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre, acogerá a ese grupo de amigos que luego serán los principales narradores madrileños: Juan Benet, Jesús Fernández Santos, Medardo Fraile, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre.

Si *Laye* se considera de manera unánime como la revista en la que se forjó una actitud y una manera de concebir las letras y la poesía que luego serían las características de la llamada escuela de Barcelona, *Revista española*, a pesar de su corta andadura, ha de ser vista como el correlato madrileño, en la narrativa, de la catalana. Jesús Fernández Santos ha dicho (1970: 11) que la revista había servido para unir a una serie de escritores, y lo hizo en torno a una estética afín al neorrealismo, como se colige fácilmente de los cuentos y colaboraciones que en ella aparecen y, de forma más explícita, de la nota final publicada en el último número, en la que se afirma que uno de sus objetivos ha sido: “llevar a todos el convencimiento de que es posible afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística” (*R.E.*, 6, 1954: 637). La revista, sin embargo, es abierta, puesto que en ella se coquetea con una estética nada afín al neorrealismo, la del surrealismo y el absurdo, que entra en sus páginas de la mano de Carlos Edmundo de Ory (6: 1954) y de Luis de Castresana (5: 1954), chocando así con la frialdad hacia el surrealismo que había caracterizado a *Laye* (Bonet, 2005: 238). Es también significativo el encontrar en *Revista española* la firma de un Manuel Sacristán (5: 1954).

3.- Todos los caminos llevan a Collioure

¿Significativo por qué? Porque el fracaso de estas dos revistas de carácter generacional⁸ dará lugar en los años que siguen a otras experiencias que ya no se

⁸ Dentro de las revistas de los años cincuenta, hay que destacar el fructífero intercambio entre Barcelona y Madrid que se da en *Alcalá*, fundada en 1952 bajo tutela de Lain Entralgo. Sin embargo, nos hemos centrado en *Laye* y *Revista española* por tratarse de manera más clara de revistas generacionales.

circunscriben a la original “fratra de pensionado”⁹. De entre las muchas publicaciones de la época que podríamos traer a colación para ejemplificar esto nos hemos centrado en dos: *Papeles de Son Armadans*, que apareció entre 1956 y 1979 bajo el auspicio de Camilo José Cela en Palma de Mallorca y fue dirigida en un primer momento por José Manuel Caballero Bonald, e *Ínsula*, fundada en 1946 y a cuya tertulia hemos aludido antes¹⁰.

Papeles, revista de innegable importancia para la vida cultural española de estos años, gozaba de una cierta independencia, como ha explicado Caballero Bonald

Cela [...] supo sortear las constantes trabas censorias emanadas de la sucursal del Ministerio de Información en Palma, cuyo responsable, un tal Ignacio Arxaga, padecía de inocultables ataques de acojonamiento cada vez que Camilo se personaba en su despacho reclamando la revisión de algún texto prohibido y amenazando con elevar su protesta ante Manuel Fraga, con quien lo unía una vieja amistad por vía autoritaria y jacobea. Quiero recordar que siempre conseguía la autorización (2001: 229).

Hecho éste nada anodino, pues propiciará que *Papeles* se convierta en “una velada tribuna de desafectos al régimen” y “un ejemplo de coexistencia” (Caballero, 2001: 229) que acoge “como a gente propia, y no como a corresponsales de las lejanas colonias” (Barral, 2001: 435) a los escritores de Barcelona¹¹, correligionarios desde *Laye* de ese credo político. En los primeros años de la revista podemos encontrar colaboraciones de Juan Goytisolo (*Papeles*, 3: 1956), de Carlos Barral (4: 1956), de Jaime Gil de Biedma (9: 1956), de José Agustín Goytisolo (12: 1957), de Jaime Ferrán y Juan Ferraté (11: 1957)... Hay, además, una clara voluntad de promoción mutua a través de las reseñas, que suelen ir respaldadas por compañeros de promoción: Caballero Bonald reseña *Metropolitano* (24: 1958) y también *La hora del lector* (16: 1957); Barral, *Compañeros de viaje* (58: 1959), etc. La intervención de los escritores madrileños en *Papeles* es tan temprana y fructífera como la de los barceloneses: en los primeros números encontramos a Rafael Sánchez Ferlosio (*Papeles*, 1: 1956) o Jesús Fernández Santos (2: 1956), y algo después a otros escritores amigos, como Carmen Martín Gaité (209-10: 1973) o Luis Romero (215: 1974). Aparecen también en los años

⁹ Expresión utilizada por Barral para referirse a su grupo de amigos universitarios en *Años de penitencia* (2001: 235).

¹⁰ Elegimos estas dos por tratarse de dos de las experiencias más largas en el rico ámbito de las revistas literarias de la época y, además, porque el caso de *Papeles* nos parece relevante de la “descentralización progresiva de las revistas” característica de los años cincuenta (Jurado Morales, 2005: 132-33).

¹¹ No sólo a los escritores en castellano, también a los de expresión catalana, de los que no nos vamos a ocupar aquí.

cincuenta elogiosas reseñas sobre libros de Ignacio Aldecoa (6: 1956), de Jesús Fernández Santos (14: 1957), de Sánchez Ferlosio (2: 1956) o de Ana María Matute (16: 1957), lo que viene a corroborar las palabras de Caballero Bonald antes citadas y justifica el elogio hecho por Barral cuando afirma de la revista que era “pronta y receptiva” (2001: 435).

De *Ínsula*, “la primera publicación de divulgación y crítica literarias verdaderamente independiente de la posguerra” (Rubio, 1976: 78) podríamos decir prácticamente lo mismo: Acogerá a nuestros escritores como colaboradores, y ya en los años cincuenta había recogido noticias de los jóvenes escritores de Madrid – Sánchez Ferlosio (*Ínsula*, 68: 1951); Luis Romero (78: 1952); Caballero Bonald (80: 1952); Fernández Santos (124: 1957); Daniel Sueiro (155: 1959) – y de los de Barcelona – Costafreda (51: 1950); Jorge Folch (67: 1951); Gabriel Ferrater (95: 1953); Juan Ferraté (98: 1954); Barral (100-101: 1954); Jaime Ferrán (106: 1954)... – lo cual testimonia, cuando menos, de su rapidez para integrar la obra de los nuevos escritores, ahora ya como iguales, sin distinciones geográficas.

Esta vecindad de lo que en *Laye y Revista Española* habían sido ínsulas literarias aisladas tiene una razón de ser en el alargamiento de los lazos de amistad que antes hemos descrito: la presencia de José Agustín, y luego de Juan Goytisolo en Madrid, así como de otros escritores del grupo barcelonés –Jaime Gil de Biedma, Alfonso Costafreda y Jaime Ferrán (Barral 2001: 322)– propicia el inicio de unos intercambios que los llevarán a hacer frente común ya desde el intento frustrado de organización de un congreso de escritores jóvenes, en 1956¹². Los “poetas industriales” de Barcelona serán invitados por José Hierro al Ateneo de Madrid: Gil de Biedma, Barral y Goytisolo darán un recital que

tuvo como un cierto regusto a visita protocolaria, a ratificación promocional de una selecta embajada de letraheridos barceloneses, con su premiosa escenificación de señoritos dimisionarios, aires de consejeros áulicos de la *gauche divine*, alardes de pertrechos político-culturales y, al fondo, como un emblema para iniciados, la otra cara de la luna poética del medio siglo (Caballero, 2001: 81-82).

¹² El Congreso Universitario de Escritores Jóvenes se intentó organizar a partir de 1955, como testimonia el *Boletín* que se publicaba a tal efecto. Su comisión ejecutiva estaba formada por J. Ferrán, E. Múgica, E. Elorriaga, J. Diamante, C. Rodríguez, P.P. Pasamar y G. Sainz de Buruaga. Fue prohibido definitivamente tras los enfrentamientos estudiantiles de febrero de 1956 (Rubio, 1976: 97-98).

También Jaime Ferrán, desde la posición privilegiada que inesperadamente ha adquirido en Madrid¹³, organizará un recital poético en el que intervendrán Carlos Barral y él mismo. Se inicia pues una serie de fructíferos intercambios basados en amistades comunes, que llevarán, por ejemplo, a José Manuel Caballero Bonald a obtener el premio Boscán en 1958¹⁴ – una época en la que el Instituto de Estudios Hispánicos, que concedía el premio, estaba *manipulado* por los poetas catalanes de su generación – y propiciarán encuentros en lugares antes mencionados, como el Gijón, donde se podía ver, a veces, a “algún que otro adepto al antifranquismo y a los despilfarros migratorios de paso por Madrid” (Caballero, 2001: 75).

Además de los poetas que viajan de Barcelona a Madrid o viceversa, es importante en este sentido la actuación de Vicente Aleixandre: los catalanes lo conocerán hacia 1950, en una visita a Barcelona que fue “como un jubileo” (Barral, 2001: 267), y continuarán viéndolo allí o en Madrid, como relata Gil de Biedma en su *Retrato del artista en 1956* (2006: 153-54). Por mediación del maestro, por ejemplo, aparecerá Ángel González en casa de Carlos Barral, hacia el año 1956¹⁵, y se convertirá en “un habitual imprescindible” de sus tertulias hasta su regreso a Madrid (Barral, 2001: 351).

Estos frecuentes intercambios no atañen sólo a los poetas, sino que también se dan entre los novelistas amigos: Juan Goytisolo ha contado en *Coto Vedado* cómo intimó con Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité (1985: 220) al regreso de su viaje a Italia, en 1953, y algo después con Ignacio Aldecoa, a quien conoce en la entrega del premio Planeta a Ana María Matute¹⁶ (1985: 237).

En definitiva, esto no es sino la inmediata prehistoria de un hecho capital en nuestras letras del que recientemente se han cumplido cincuenta años¹⁷. Hablamos, claro está, del encuentro organizado en Collioure para conmemorar el vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado. La reunión fue promovida en parte por el

¹³ Según cuenta Carlos Barral, “se encontró [...] dirigiendo no recuerdo bien si una revista o un departamento de prensa del SEU, con despacho, nada menos que en la Secretaría Nacional del Movimiento. Ignoro cómo llegó hasta allí; el caso es que no era más falangista que cualquiera de nosotros ni más indulgente con la situación y gozaba, sorprendentísimamente, de un cierto poder que aprovechaba para organizarnos conferencias y viajes” (2001: 322).

¹⁴ por *Las horas muertas*.

¹⁵ Ángel González se traslada a Barcelona en 1955.

¹⁶ En 1954, por *Pequeño teatro*.

¹⁷ Ver a este respecto el especial *Collioure, 1959. Ínsula*, 745-746: enero de 2009.

PC francés con la ayuda de Juan Goytisolo (Goytisolo, 1985: 28) y contó con la intervención de los escritores de Barcelona y alguno de Madrid, aunque no “la nutrida representación que se esperaba” (Barral, 2001: 245). Allí se concreta una estrategia de promoción de una generación literaria con dos ramas, que cuenta Barral en sus *Memorias*

Había que reducirnos a nuestra posible función: orilla lujosa de un acontecimiento mucho mayor y de inmediata significación histórica. Pero para eso estaban los novelistas, nuestros primos hermanos en el país de la prosa, contemporáneos estrictos y parientes ideológicos de los más, encallados a mitad de camino de los premios comerciales, agitando los modestos estandartes de los galardones de cuentos y novela corta que se otorgaban en Madrid [...]. Eran la infantería ideal para las batallas destinadas a conquistar como grupo y como generación nuestro lugar al sol [...]. Estrategia: la editorial, sus premios (2001: 431).

En el caso de los poetas, la estrategia comprende la aparición de la colección *Colliure*¹⁸ y la publicación en 1960 de la antología de Castellet, *Veinte años de poesía española*, en cuyo prólogo se expone la una teoría sobre la poesía que tiene realmente poco de literaria. No está de más subrayar la importancia del marxismo y de los presupuestos del compromiso social, puesto que en la antología y en la colección *Colliure* se adscribirán a esta estética poetas que hasta entonces parecían bien alejados de ella, como es el caso de Carlos Barral y José Manuel Caballero Bonald.

En el frente de la prosa, la infantería generacional, la táctica es clara: la colección y el premio Biblioteca Breve servirán de estímulo. Creemos necesario insistir, sin embargo, en que el realismo social era ya una estética establecida cuando se la dota de bases teóricas: como hemos visto, ya en una publicación temprana como *Revista Española* se había fraguado una literatura ligada al neorrealismo italiano. Claro que la promoción generacional llevada a cabo por Seix-Barral marca un hito en la historia de la literatura, pero no hay que olvidar que antes del homenaje a Machado se habían publicado (sin intervención de Seix-Barral) algunas de las obras fundamentales de la estética realista: ya en 1954 Juan Goytisolo había dado a la imprenta *Juegos de manos* (Destino) y *El Jarama*, considerada obra cumbre de esta estética, había obtenido el premio Nadal en 1955.

¹⁸ La colección la integran los títulos siguientes: G. Celaya: *Los poemas de Juan de Leceta*, (1961); Á. González: *Sin esperanza, con convencimiento* (1961); J. A. Goytisolo: *Años decisivos* (1961); J. López Pacheco: *Canciones del amor prohibido* (1961); C. Barral: *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961); A. Crespo: *Suma y sigue* (1962); G. Fuertes: *... que estás en la tierra* (1962); J. M. Caballero Bonald: *Pliegos de cordel* (1963); J. Á. Valente: *Sobre el lugar del canto* (1963); J. Gil de Biedma: *En favor de Venus* (1965) y A. Costafreda: *Compañera de hoy* (1966).

4.- ¿Un descubrimiento de América?

Collioure supone, pues, el lanzamiento definitivo del grupo del 50, a costa de eclipsar a otros escritores de la misma época. Sin embargo, toda literatura de compromiso es efímera y, tras el lanzamiento, la generación como tal se deshace, las poéticas y manifiestos se deshilachan y la prosa queda seriamente afectada al no tener un valedor que la respalde. Ya en 1962, con la publicación de *Tiempo de silencio*, se percibe el agotamiento de la literatura social, y en este contexto vienen a incorporarse a la literatura española los escritores latinoamericanos, en el fenómeno que conocemos ya irremediablemente como *boom*.

Pero el *boom* no nace ligado a un repentino descubrimiento de la literatura hispanoamericana por parte de los escritores (o editores) españoles. Volvamos unos años atrás en nuestra historia: Al hablar de las revistas literarias, hemos dejado de lado a los escritores hispanoamericanos que se quedaron en el Colegio Mayor Guadalupe. Sin embargo, una rápida ojeada a las publicaciones periódicas nos basta para darnos cuenta de que el *boom* se había fraguado, en parte, en esos papeles.

Ni *Laye* ni *Revista Española*, publicaciones, como hemos dicho antes, de íntimos, habían acogido en sus páginas a los amigos hispanoamericanos. Sí lo harán, en cambio, las de la época siguiente, *Papeles de Son Armadans* e *Ínsula*, entre otras. En *Papeles* encontramos las firmas y reseñas de los autores del Guadalupe: ya en el número 4 (1956) José Manuel Caballero Bonald da noticia de *Los sueños*, de su amigo Eduardo Cote, y no faltan artículos, comentarios y poemas de otros escritores hispanoamericanos en los momentos previos al *boom*: Alejandra Pizarnik (109: 1956) u Octavio Paz (64: 1961). A partir de los años sesenta encontraremos una amplia nómina de colaboradores venidos de la otra orilla del Atlántico.

Ínsula, por su parte, es en los cincuenta una vía franca de diálogo con Hispanoamérica, consumada por el hecho de que enviaba una gran parte de su tirada al continente americano. Se codean en sus páginas los escritores hispanoamericanos con los del medio siglo y tantos otros: aparte de las referencias a Vicente Huidobro que encontramos ya desde el número 38 (1949), aparecen los nombres de Miguel Ángel Asturias (93: 1953), Juan Liscano (110: 1955), Mariano Azuela (comentado

precisamente por Valente en 114: 1955) o Jorge Luis Borges (142: 1958). No cabe duda de que la tribuna, el trampolín utilizado por los escritores del medio siglo será el mismo para los escritores hispanoamericanos, de que el diálogo estaba más que establecido.

Mención aparte nos merece el caso de una publicación que antes no citamos pero de obligada lectura para comprender las relaciones literarias entre la Península y el subcontinente americano en estos años. Nos referimos a *Cuadernos hispanoamericanos*, fundada en 1948 por Pedro Laín Entralgo y que supuso “el vínculo que mantuvo a las culturas española y latinoamericana en contacto perenne” (Rubio, 1976: 76). En la nómina de colaboradores de esta revista aparecen muchos de los escritores de los 50, pero también “una larga lista de críticos para la literatura hispanoamericana, así como narradores y poetas de aquellas tierras, [que] han introducido en nuestro país una literatura que conoce con la española un mismo campo de influencia” (Rubio 1976: 76). Destacable es la colaboración de los poetas amigos del Colegio Mayor Guadalupe durante los años cincuenta y el final de los cuarenta: Mejía colabora desde el número 8 (1949), Martínez Rivas desde el 1, Cardenal desde el 13 (1950), Valencia desde el 24 (1951). Aunque los narradores propiamente del *boom* no engrosan las páginas de la revista hasta los años sesenta, lo cierto es que en los años precedentes podemos encontrar comentarios y colaboraciones de Miguel Ángel Asturias (16: 1950), Vicente Huidobro (7: 1949), Arturo Uslar Pietri (142: 1961), Mariano Azuela (32: 1952)... Lo cual testifica, como venimos diciendo, que la literatura hispanoamericana no se descubrió en 1963.

Además, no hay que perder de vista que entre los años del Guadalupe y los del *boom* median varias visitas de escritores españoles a diferentes países americanos. En 1960 José Manuel Caballero Bonald marcha a Bogotá, donde ejerce de profesor universitario durante tres cursos escolares, y allí la primera agente literaria española, Carmen Bacells, le escribirá preguntándole sobre “los últimos novelistas de relieve surgidos en Colombia”, información que no será sin consecuencias en el panorama literario hispánico, puesto que uno de los nombres que le cita será el de Gabriel García Márquez (Caballero, 2001: 366). Allí, además, el intercambio da la vuelta y marcha de España a América, puesto que en *Mito* se editará por esos años la primera antología del poeta español, *El papel del coro*. Caballero resume el papel de esta revista, fundada por Jorge Gaitán, diciendo que es

una de las más competentes revistas culturales en lengua española de la época, donde se agruparon los mejores escritores colombianos de los cincuenta: Gómez Valderrama, García Márquez, Álvaro Mutis, Hernando Valencia, Eduardo Cote, Charry Lara [...] No creo que circulara por entonces por el panorama de las literaturas hispánicas una revista como *Mito*, de tan anticipadas cosechas culturales y de tan notoria influencia incluso después de extinguida (Caballero, 2001: 89-90).

Tampoco es conveniente olvidar, dentro de los acontecimientos extraliterarios que favorecieron esta sobreabundancia de literatura hispanoamericana en tierras peninsulares, el papel ejercido por la revolución cubana, en el sentido de que atrae aún más los ojos hacia Hispanoamérica (esos ojos que los escritores españoles ya tenían en cierto modo posados allí, al menos unos cuantos). No es raro que en este momento la izquierda literaria española viaje a Cuba (ahí están los viajes de Juan Goytisolo, Carlos Barral, Caballero Bonald y tantos otros) y se ligen así nuevas relaciones, o se fortalezcan las antiguas.

Así, cuando, en 1963 (un año después de la muy significativa novela *Tiempo de silencio*) se conceda el premio Biblioteca Breve a *La ciudad y los perros*, comenzará un fenómeno literario-comercial de dimensiones inesperadas, pero que se ha venido fraguando ya desde los grupos de amigos formados en la universidad y sus alrededores. Las palabras de Camilo José Cela afirmando que siempre se ha escrito bien en Hispanoamérica pero en España “no nos hemos enterado” (Tola de Habich, 1971: 88) no son del todo exactas, puesto que la literatura española, que había estado abierta a América antes de la guerra, lo había seguido estando durante los años anteriores al *boom*. Lo que sucedió es que a la clara estrategia de promoción de la literatura ultramarina le acompañó una crisis de la literatura socialrealista, de tal modo que los hispanoamericanos vinieron a saldar el problema, tomando durante unos años el espacio literario que antes habían ocupado los escritores de estética realista.

5.- Punto y seguido

En definitiva, queríamos hacer hincapié, siquiera superficialmente, en el papel que juega la amistad, que muchas veces se establece de modo casual, en la formación de lo que luego la crítica llama *generaciones literarias*. En el caso de los escritores del medio siglo, considerando novelistas y poetas como conjunto, esta amistad se camufla en un momento dado bajo una ideología, la marxista que promulga Castellet en su

prólogo a *Veinte años de poesía española*¹⁹, pero en realidad no es sino una bandera propagandística de algo que se había venido encauzando hasta entonces por diferentes vías: las tertulias y las revistas. Nos parece importante subrayar que, frente al adanismo que reivindicaban algunos de los miembros de esta generación, los cauces más fructíferos y duraderos de intercambio son establecidos por escritores mayores que ellos: la tertulia de Aleixandre, la revista *Ínsula*, *Papeles de Son Armadans* y, para el caso ultramarino, *Cuadernos hispanoamericanos*²⁰.

Los diálogos que venimos describiendo no son, pues, sendas abiertas a golpe de machete por los escritores de los cincuenta, que lo que hicieron en todo caso fue entrarse más adentro en la espesura de las relaciones que unían a distintas generaciones, a distintas provincias, a distintos países. Y dos de las grandes revoluciones de la literatura hispánica, la realista y el *boom*, van a fraguarse precisamente aquí, en el núcleo de esta espesura, en la encrucijada exacta de los caminos que unen Madrid, Barcelona, Hispanoamérica... Y Collioure.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO (1954): “Despedida”, *Revista Española*, 6, p. 637.

BARRAL, Carlos (2001): *Memorias*, Barcelona, Península. (Volumen que comprende unas *Memorias de infancia* inéditas además de los libros *Los años sin excusa*, *Años de penitencia* y *Cuando las horas veloces*).

BONET, Laureano (1988): *La revista Laye. Estudio y antología*, Barcelona, Nexos.

_____ (2005): “*Laye* y la Escuela de Barcelona (1950-1954). Hacia la construcción de una nueva identidad cultural”, en Ramos Ortega, Manuel J. (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX*, tomo II, Cádiz, Ollero y Ramos, pp. 235-62.

CABALLERO BONALD, José Manuel (2001): *La costumbre de vivir. La novela de la memoria*, 2, Madrid, Alfaguara.

¹⁹ Por cierto, no hay que olvidar que Castellet ya reivindicaba la “unidad generacional” entre poetas y novelistas (1960: 103) que reitera también Caballero Bonald (2001: 244) y que defendemos en estas páginas.

²⁰ No vamos a negar, desde luego, el difícil panorama cultural al que tuvieron que enfrentarse estos escritores, pero sí nos parece importante subrayar que no hubo exactamente una ruptura tras la guerra, tesis que viene defendiendo desde hace años José-Carlos Mainer (1994).

- CABALLERO BONALD, José Manuel (2004): *Tiempo de guerras perdidas. La novela de la memoria, I*, Madrid, Alfaguara.
- CASTELLET, José María (1960): *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús (1970): “Ignacio y yo”, *Ínsula* 280, p. 11.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (moderador) (1990): Mesa redonda con José Agustín Goytisolo, José Manuel Caballero Bonald, Carlos Barral, Francisco Brines y Emilio Alarcos, en *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*, Oviedo, Fundación municipal de cultura / Ayuntamiento de Oviedo.
- GIL DE BIEDMA, Jaime (2006): *Retrato del artista en 1956*, Barcelona, Península.
- GOYTISOLO, Juan (1985): *Coto vedado*, Barcelona, Seix-Barral.
- JURADO MORALES, José (2005): “Introducción” al “Capítulo V. Las revistas entre 1947-1949”, en Ramos Ortega, Manuel J. (ed.): *Revistas literarias españolas del siglo XX*, tomo II, Cádiz, Ollero y Ramos, pp. 131-36.
- MAINER, José Carlos (1994): *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1993): “Bosquejo de una autobiografía”, en *Agua pasada*, Barcelona: Anagrama, pp. 11-25.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (2008): “Tertulias y tertulianos en el Madrid de la posguerra”, *Ínsula* 738, pp. 25-27.
- RIERA, Carme (1988): *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama.
- RUBIO, Fanny (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*, Madrid, Turner.
- TOLA DE HABICH, Fernando y Patricia Grieve (1971): *Los españoles y el boom. Cómo ven y qué piensan de los novelistas latinoamericanos*, Caracas, Tiempo nuevo.
- VALLS, Fernando (2009): “El primer coloquio internacional de novela (1959) y sus repercusiones en la narrativa española”, congreso internacional *1959, de Collioure a Formentor*, celebrado en Palma de Mallorca del 26 al 28 de febrero (inédito).

UNA IMAGEN UNÍVOCA PARA UNA OBRA PLURAL: LA RECEPCIÓN DE CLARICE LISPECTOR EN LA PRENSA ESPAÑOLA¹

Aina Pérez Fontdevila

Grupo Cuerpo y Textualidad. Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Literatura Brasileña, Clarice Lispector, Recepción, Prensa, Género.

1.- Emisaria de un país desconocido

La literatura brasileña padece, en España, una dificultad congénita de difusión. Desde los años setenta, se viene hablando, en diseminados artículos periodísticos, del desconocimiento de las letras lusófonas transatlánticas. Excluida del *boom* (Saladrigas, 1980; Machado Garcia Arf, 2008), siquiera los intentos de mejorar su difusión europea llevados a cabo en los años 90 por el Gobierno de Brasil, a través de una fuerte presencia en numerosas ferias del libro por todo el continente – desde Francfort (1994) a París (1997), pasando por Barcelona y Bolonia (1998) – parecen haber surtido el efecto deseado, a juzgar por el modo en que sigue aludiéndose, durante décadas, a la producción literaria del país: los autores brasileños tienen en España una “existencia fantasmal” en 1980 (Saladrigas, 1980: 41); dieciocho años después, la literatura brasileña sigue siendo, en expresión de Llàtzer Moix (1998: 8) una “isla inexplorada”; y, ya entrados en los *dosmil*, se considera “insular, introvertida y desconocida” (Moreno, 2003: s.p.). Algunas excepciones tuvieron lugar en los años 2005 y 2007 gracias a los galardones otorgados a Nérida Piñón – el Premio Internacional de la Universidad Menéndez Pidal y el Príncipe de Asturias, respectivamente –, y son destacables también los esfuerzos llevados a cabo por la Casa de América, en Madrid, con la celebración de homenajes a Clarice Lispector, Ferreira Gullar o a la misma

¹ El proyecto en el que se enmarca este artículo se está desarrollando gracias al programa de Formación de Investigadores (FI) de la Generalitat de Catalunya. Asimismo, se adscribe en el proyecto ministerial “Los textos del cuerpo. Análisis cultural del cuerpo como construcción genérico-sexual del sujeto (fin de siglo XX-XXI)”, llevado a cabo por el grupo Cuerpo y Textualidad, reconocido por la Generalitat de Catalunya.

Piñón, pero pese a ello parece permanecer la misma impresión². La difusión de la obra de Clarice Lispector viene a paliar al menos en parte este reiterado desconocimiento.

Como señala Laura Freixas (1989), es llamativo – y sintomático del desinterés del mercado español hacia la producción literaria brasileña – el retraso con el que se publican las grandes obras brasileñas de los años 60, en comparación con la de sus equivalentes franceses, por ejemplo. Cristina Peri Rossi explica las dificultades que se encontró a la hora de publicar sus traducciones de Lispector: “cuando llegué a Barcelona, en 1972, tenía el deseo de traducir sus cuentos y novelas, sin embargo, tuvo que pasar mucho tiempo para encontrar un editor interesado: lectores, aún más difícil” (2003: s.p.). Este vacío empieza a llenarse con la publicación de *Cerca del corazón salvaje* (Alfaguara, 1977) y, entre los años 88 y 89, con otras seis publicaciones³. Sin embargo, no es hasta mediados de los años 90 cuando el nombre de Clarice Lispector empieza a ganar una presencia que no dejará de crecer, merced a la reedición y publicación progresiva de sus obras por parte de la editorial Siruela que alcanza, en el año 2008, la práctica totalidad de su producción literaria⁴. Aunque en 2005 Edmundo Paz Soldán sigue tildando a la autora de desconocida para el público español⁵, Toni Montesinos considera ya, el pasado 2008, que Lispector ha devenido una autora de “referencia”. La voluntad de Siruela de publicar sin excepciones toda su producción, incluyendo textos menores como son las columnas aparecidas bajo el título de *Correo Femenino* (2008), así como la difusión de dos biografías – la de Laura Freixas, en 2001, y la de Nádia Battella Gotlib, traducida el pasado año para la editorial bonaerense

² No me detendré, aquí, en la importantísima labor que en este sentido han llevado a cabo Ángel Crespo, Basilio Losada, Wagner Novaes, Elena Losada o Antonio Maura, entre muchos otros, así como instituciones tales como la Fundación Hispano-Brasileira, ubicada en la Universidad de Salamanca, por centrarse en su mayor parte en el ámbito académico.

³ Las novelas *La Pasión según G.H.* (Península, 1988), *Un Aprendizaje o El Libro de los Placeres* (Siruela, 1989), *La Hora de la Estrella* (Siruela, 1989) y los libros de relatos *Lazos de Familia* (Montesinos, 1988), *Felicidad Clandestina* (Grijalbo, 1988) y *Silencio* (Grijalbo, 1988). (Cfr. Maura, 1997). Cabe destacar que, al frente de la edición de los dos últimos volúmenes citados volvemos a encontrar el nombre de Laura Freixas, y al de la traducción, el de Cristina Peri Rossi, sin duda dos de las más empecinadas difusoras de Lispector en España – junto a las que posteriormente deberemos añadir otros nombres, como el de Flavia Company –, y no sólo por la labor editorial de las dos primeras sino también por sus continuas alusiones a la autora en artículos de prensa, muestra de su indudable compromiso con su divulgación.

⁴ No ha visto la luz, desgraciadamente, la colección casi completa de crónicas que publicó en 1984 la editorial carioca Nova Fronteira bajo el título de *A descoberta do mundo*, porque su correspondiente español, titulado *Aprendiendo a vivir*, ha sido elaborado a partir de la edición, mucho más reducida, aparecida en la editorial Rocco.

⁵ Su reflexión es interesante: “Pese a todos los elogios, Clarice Lispector permanece desconocida en España. Su obra ha sido bien editada por Siruela, pero aún así su nombre no es mencionado con frecuencia por críticos y editores. No es fácil que llegue al gran público: su escritura es densa, privilegia el intento de capturar percepciones antes que una trama concreta. Sin embargo, hay otros escritores «difíciles» que son muy mencionados, por lo cual no debería ser un obstáculo” (Paz Soldán, 2005: s.p).

Adriana Hidalgo, pero difundida también en España – atestiguan el gran interés que suscita actualmente la obra y la figura de la autora brasileña. Este aumento de su presencia editorial se refleja también en la proliferación de alusiones en artículos de prensa: si al inicio la aparición de su nombre se circunscribe prácticamente a las reseñas escritas con motivo de la publicación de alguno de sus textos, progresivamente lo encontramos citado en columnas de opinión y artículos culturales de diversa índole, a menudo como comparación elogiosa de autoras como Júlia Uceda (Toledano, 2003), Flavia Company (Doria, 2002b) o Dolors Miquel (Guerrero, 2002). De este modo, si en las décadas de los 70 y 80 Clarice Lispector era tan desconocida como el conjunto de la literatura brasileña, aparece después, junto con Machado de Assís y Guimarães Rosa, como parte de la “trinidad literaria” (sin firma, 1994) que es excepción a la ausencia generalizada de difusión de la lusofonía.

2.- Una imagen unívoca para una obra plural

Cabe destacar, sin embargo, que las características que se le atribuyen a Clarice Lispector en la prensa española, coinciden, quizá no por azar, con la imagen que se transmite de esa literatura de la que forma parte: desconocida – no por poco divulgada, en el caso de la autora, sino por misteriosa – e introvertida⁶. La caracterización, además, evolucionará poco: desde las primeras alusiones a su obra se le asocian los mismos rasgos, presuponiendo una unidad que sólo algunas pocas voces críticas pondrán en duda, hasta que la publicación de *Aprendiendo a vivir* o *Correo femenino*, evidencien de un modo ya insoslayable la imposibilidad de engarzar todos los textos en esa unidad de estilo y cosmovisión que se les suponía. Laura Freixas señala la impresión de extrañeza que le suscitó su primer encuentro con los textos clariceanos: esos textos “no se parecían a nada”, nos dice, y añade muy acertadamente: “para empezar no se parecían entre sí: el denso, poético, asfixiante monólogo interior de *Agua viva*, celebración de la feminidad (o así lo he leído yo), no parecía escrito por la misma persona que los sarcásticos cuentos obscenos de *La bella y la bestia*” (2007a: 46). Este reconocimiento del carácter plurifacético de Clarice Lispector, señalado también por Javier Rodríguez Marcos al recordar que, al lado de la “escritora «para almas ya formadas»”, “florece

⁶ Resulta curioso que el aislamiento sea también un rasgo común en la visión peninsular de la literatura brasileña y en la visión brasileña de Clarice Lispector. La que en España parece convertirse en máxima representante de esta literatura, es vista desde Brasil como un caso excepcional, único, que no encuentra cabida dentro de la tradición que la antecede y la sucede.

[también la] autora de libros infantiles que tradujo a Agatha Christie” (2003: s.p), es obviado en las primeras reseñas críticas aparecidas en la prensa española, sin duda debido al reducido número de obras divulgadas por entonces, pero se mantiene cuando la proliferación de publicaciones hace evidente ya la multiplicidad irreductible de la producción textual de la autora. Introspección, que toma a veces el nombre de intimismo, y sobre todo hermetismo, serán las palabras clave de esta caracterización homogénea, que se romperá, como decíamos, solamente con la aparición de dos volúmenes que, pese a sus diferencias, son recibidos bajo una misma óptica: de *Aprendiendo a vivir*, volumen que recoge parte de las crónicas publicadas por la autora en el *Jornal de Brasil* (1967-1973), se señala acertadamente su carácter memorialístico (Martínez, 2007) y el hondo calado literario que se enmascara bajo la aparente levedad del género periodístico (Company, 2007), pero, influenciados por el peritexto editorial, en la mayoría de casos se describen como una ventana abierta a los problemas domésticos de Lispector, poniendo énfasis en el descubrimiento de la dimensión femenina tradicional de una autora de nombre ya enciclopédico (sin firma, 2007)⁷. Lo mismo ocurre con la publicación de *Correo femenino*, compendio de columnas sobre temas considerados de mujeres que Lispector publicó con distintos pseudónimos: su aparición ratifica esta otra vertiente femenina, en el sentido más restrictivo y tradicional del término, asociada con la vanidad y la preocupación por la belleza o las apariencias, a la que ni siquiera la gran Clarice Lispector, parece, pudo resistirse (Rodríguez, 2008).

2.1.- Bruja o madre: Lispector en la prensa brasileña

Este viraje, sin duda anecdótico frente a la caracterización omnipresente a la que nos referíamos y que abordaremos más tarde, es significativo no obstante si lo ponemos en relación con la configuración del personaje *Clarice Lispector* en la prensa brasilera de la época. No desarrollaré aquí el análisis de este *corpus* periodístico que tuve ocasión de trabajar en la Fundação Rui Barbosa de Río de Janeiro, donde se encuentran los archivos personales de la autora (remito, para ello, a la publicación inminente de sus resultados [Pérez, 2009]), pero sí quisiera señalar sucintamente algunas de las

⁷ En la contraportada de *Aprendiendo a vivir*, leímos: “La Clarice de *Aprendiendo a vivir* es el ama de casa que se enfrenta a los problemas domésticos: el presupuesto familiar, la sopera que hay que devolver, la mudez crónica del teléfono, la delicada relación señora-criada o la educación de los hijos. Dos décadas y media después de la publicación de su primer libro, cuando ya aparecía en las enciclopedias como uno de los grandes nombres de la literatura universal, no intenta ser «literaria» o interesante en estos textos que escribe, como ella misma afirma, «a vuela máquina» para el *Jornal do Brasil*” (Lispector, 2007).

conclusiones de ese análisis pertinentes para lo que nos atañe aquí. Pude comprobar entonces que la caracterización del personaje que de allí iba emergiendo pivotaba siempre alrededor de la feminidad. Dos perfiles aparentemente opuestos se iban dibujando: el de una feminidad identificada con una inquietante alteridad y, por otro lado, el de una feminidad sumisa a sus roles más tradicionales de mediación y maternidad. En el primer caso, el dato biográfico de su procedencia ucraniana – Clarice Lispector nació en Ucrania y llegó a Brasil con un año de edad con su familia judía de origen ruso – es reiterado y magnificado hasta que esta supuesta extranjería supera acepciones geográficas y adquiere tintes míticos: de este modo, Clarice Lispector será “una extranjera en la tierra” (Callado, 1987: s.p), portadora de un “misterio” cifrado en su rostro eslavo que explicará el supuesto hermetismo de sus textos, y agente de una relación privilegiada con los instintos y la naturaleza merced a la cual podrá afirmarse que “no usa las palabras como un escritor sino como una bruja” (*Apud.* Varin, 1987:111). Junto a esta caracterización, aparecen numerosas referencias a una feminidad tradicional adecuada a los roles de género imperantes, siendo lugar común el referir la imagen de Lispector con la máquina de escribir en el regazo rodeada de su joven prole. Olga Borelli lo expresará en los siguientes términos: “contra la noción del mito, de la intelectual, [coloco aquí] mi visión de ella: era una ama de casa que escribía novelas y cuentos” (1981: 14). Mediadora también entre las elites intelectuales y el pueblo llano, la escritura que en otras ocasiones se tilda de hermética e ininteligible, se convierte en esta nueva versión de la autora en expresión “de los sentimientos reales y angustias del pueblo” (Rebello, 1977: s.p), y el corazón, en el instrumento por excelencia para acercarse a sus textos, pues como reza otra célebre frase referida a la autora, “Clarice no es para ser leída, es para ser sentida” (Ibíd.). En definitiva, estas versiones sitúan a Lispector entre el hermetismo exacerbado y la sensibilidad popular, pero están lejos de atribuirle una posición autorial legítima: bien sea convirtiendo su escritura ya no en un ejercicio de inteligencia y creatividad sino en un acto de hechicería, bien supeditándola a su faceta doméstica y maternal, su autoría se mistifica o se minimiza.

2.2.- Un femenino ensimismamiento: la lectura disuasoria de la prensa española

No pocas huellas de este proceso encontramos en la recepción española de la autora brasileña. Decíamos que la aparición de esos dos volúmenes, *Aprendiendo a vivir*

y *Correo femenino*, tal y como son presentados en la mayoría de reseñas, ponen en circulación un discurso que tiene algunos ecos de esa Lispector adecuadamente femenina, presentada también, me parece oír, con cierto regocijo por haber descubierto en la “que quiso ser grande sin renunciar al hermetismo”, en palabras de Robert Saladrigas (2000: 7)⁸, la mujer convencional que, por lo que se ve, *todas* llevamos dentro. En palabras, un tanto crípticas, de Joaquín Marco, en *Aprendiendo a vivir* “la actitud ante los hijos humaniza una filosofía más amplia de su relación femenina con el mundo” (2007: s.p.).

En ese otro discurso, bastante homogéneo, que mencionábamos como central en la caracterización española de Lispector, se retoman algunos de los rasgos identificados en la prensa brasileña y se añaden o se enfatizan otros. De entre todos ellos, vamos a destacar, aquí, la lectura autobiográfica, las alusiones al cuerpo y el énfasis en el ensimismamiento, el hermetismo y la dificultad.

Cabe recordar ahora una apreciación de Laura Freixas en relación a la recepción de la literatura escrita por mujeres, que este discurso entorno a Clarice Lispector no hace más que ratificar:

Todavía no me había dado cuenta – nos dice – de que [ternura] es una de las palabras de doble filo – otras son *intimista*, *sensibilidad*, *autobiográfico* – con que rutinariamente se describen los textos escritos por mujeres. Digo rutinariamente porque se aplican de forma indiscriminada, como cuando algún crítico cree ver “ternura” en la obra de Belén Gopegui [...] o se tilda de “intimista” la de Clarice Lispector, sin reparar en que sus personajes usan el monólogo interior no para analizar su vida, sino cuestiones metafísicas. Y de doble filo, porque implican connotaciones negativas: debilidad, falta de imaginación, cursilería (Freixas, 2007b: 21).

En otras palabras: como decíamos antes, son síntoma de las dificultades de las escritoras por acceder a una posición autorial legitimada.

Es lugar común denunciar la tendencia a leer las obras de autoría femenina en clave autobiográfica, con la minusvaloración que conlleva la adscripción a unos géneros – los memorialísticos – secularmente arrinconados en los límites de lo literario, conquistado por la llamada literatura de imaginación, y con la consiguiente ratificación de la asociación de lo masculino con lo universal, y lo femenino, con lo inmanente: incapaces de trascenderla, las mujeres, como los escritores postcoloniales, escriben indefectiblemente sobre su propia experiencia vital, que, frente al memorialismo masculino occidental, llegará a ser paradigmática, si cabe, tan sólo de la experiencia femenina. En el caso de Lispector, no es necesario detenerse a enumerar los testimonios

⁸ Cabe añadir que aquí Saladrigas dice citar una opinión común, pero no suscribirla.

escritos de esta identificación, porque la recepción española ofrece un ejemplo mucho más gráfico: el desplazamiento de la fotografía de Lispector desde la posición de autor (habitualmente, la contraportada) hasta una posición temática (la portada misma) que tiene lugar en la mayoría de ediciones de Siruela, me parece una clara invitación paratextual a esta lectura autobiográfica, a un tiempo que enfatiza el protagonismo de un cuerpo que, como veremos, también tiene sus lecturas. En la misma línea, llama la atención – aunque no sorprende – la recurrente afirmación de que Lispector es una magnífica intérprete de la experiencia – si no de más abstractas instancias – femenina. En la introducción que Basilio Losada antepone a su traducción de *Cerca del corazón salvaje*, insiste en que la palabra de Clarice Lispector está “entrañada en espíritu de mujer” (2002: 11) y siempre indagando en “el misterio profundo del alma femenina” (p. 12). Cabe contextualizar la cita, sin duda elogiosa en 1977, cuando la novela se publica por primera vez en España (aunque la introducción es reproducida en la edición que publica Siruela en 2002). No obstante, inaugura una línea que va a continuarse en años posteriores, en los que se la pondrá de ejemplo de “aquella creación artística que únicamente puede ser generada por mujeres” (García, 2003); se identificará su mirada con “una mirada de mujer que no necesita la apoyatura del feminismo” (Doria, 2002a: s.p.); y se describirá su obra como “la expresión de los estados del alma desde una perspectiva femenina” (sin firma, 2005: s.p.).

Aunque se reitera siempre el alejamiento de Lispector respecto del ruralismo y regionalismo de la literatura brasileña más difundida en España antes de su divulgación (Narbona, 2002a), no es difícil asociar, desde nuestra visión peninsular, a una escritora sistemáticamente tildada de excéntrica o misteriosa con una literatura que, aún ahora, podemos representarnos mediante un imaginario colonialista que la considere en esos mismos términos, portadora de una alteridad irreductible que atraviesa, de un modo también homogéneo, todas las obras por igual (la literatura latinoamericana es una, desde este punto de vista, por estar marcada por la descolonización, la búsqueda de la identidad nacional y el azote de las dictaduras [Saladrigas, 1980: 41]). Significativo es al respecto la siguiente opinión de Saladrigas, que defiende la entrada de la literatura brasileña en la postmodernidad merced a una superación a un tiempo sostenida y negada de los regionalismos:

Lo que en mi opinión tienen todos ellos en común [y se refiere a Guimarães Rosa, Clarice Lispector o Nérida Piñón] es que insertan la novelística del inmenso país de habla portuguesa en la posmodernidad, dado que por encima del deseo de crear un

movimiento autóctono de neovanguardia nos hacen ver que en el corazón de sus obras bombea la sangre amazónica de Brasil (Saladrigas, 2005: 43).

De este modo, la cuestión de la “brasileñidad” de Lispector no va a ser, aquí, motivo de disputas relevantes ni se van a hacer derivar de una “extranjería” mitificada los haces con los que se configura el personaje. No obstante, la alteridad que se le asociaba a través de la reiteración de un misterio consubstancial a su vida y a su obra, sí se hace constantemente palpable en las descripciones aparecidas en prensa: por ejemplo, Clarice Lispector es, en palabras de Antonio Maura, una mujer “habitada por el misterio” (Maura, 2003; Astorga, 2005). Asociada aquí también a la singularidad de sus orígenes⁹, éstos no son señalados, sin embargo, para poner énfasis en la cuestión de la autoctonía, sino con el fin de subrayar un desarraigo vital que parece explicar las peculiaridades de su obra. Se difunde, además, una imagen de “mujer atormentada” (Rodríguez, 2008), con una constante alusión al episodio del incendio que sufrió en 1966, muy acorde con la imagen estereotípica de la artista trastornada. Ésta se inscribe en el cuerpo de Clarice Lispector mediante la exageración de las consecuencias del incendio en un rostro antes bellísimo –en palabras de Peri Rossi: “quemó su bello rostro, desfigurándolo para siempre” (1985: s.p.)–, pero la insistencia en el cuerpo como espacio de inscripción del misterio, signo que se da a leer pero que nos sustrae las claves de su legibilidad, irá más allá del episodio mencionado. En la prensa brasileña, es reiterada hasta la saciedad la alusión a un rostro delator de su procedencia extranjera: para Maria Luiza de Queirós, “Clarice [era] alta, rubia, bonita, tan esclava, tan de otros paisajes”; y era de “la vieja Rusia herida y marcada” de dónde Clarice trajo “el alma angustiada, los ojos, la voz, la risa contenida” (sin fecha). En la prensa española, nos encontramos desde la alusión un tanto improcedente a su “extraordinaria belleza” hasta el reconocimiento de este elemento extraño, exótico que, no obstante, no es leído aquí como una marca de una ya no tan lejana Ucrania, sino como reminiscencia oriental. Más significativo me parece, no obstante, el modo en que Natalia Carrero, autora de una novela en supuesto homenaje a Lispector aparecida el pasado 2008¹⁰, tematiza esta constante en la caracterización de la escritora:

⁹ Es sintomática esta insistencia en el carácter extraordinario de su periplo vital, que se señala tanto en la prensa brasileña como en la española, si tenemos en cuenta el inmenso flujo de inmigración que, como es bien sabido, se incorporó, en diferentes momentos, a las sociedades latinoamericanas. Su procedencia ucraniana no debería ser, por tanto, motivo de tanto revuelo en el contexto brasileño.

¹⁰ La novela, ciertamente peculiar, relata las primeras incursiones de la protagonista en el mundo de la escritura literaria, del que Clarice Lispector constituirá el referente por excelencia. Carrero usa un tono

En la contraportada – leemos en *Soy una caja* – vi por primera vez el rostro de Clarice, o ella me vio a mí por primera vez. Sus ojos requetepintados, achinados, acotados por una ancha frente en la que sin duda cabían miles de pensamientos al instante y unos pómulos exageradamente pronunciados, me miraban con desafío. ¿Y tú me vas a leer, mocosa?

Estuve a punto de no sentirme digna de leer a Clarice Lispector. Pero fui realista, objetiva, hice acopio de fuerzas. No era para tanto. Sólo una fotografía (Carrero, 2008: 33).

Más allá de la atribución de un carácter altivo o arrogante, que es también lugar común, quisiéramos destacar la función que se le otorga a la fotografía del paratexto: es el primero de una serie de elementos disuasorios de la lectura que se van interponiendo entre Nadila, la protagonista, y el texto. Lo serán también las citas iniciales cuando se disponga a leer *Aprendizaje o El Libro de los placeres*¹¹ y las palabras introductorias de la autora en *La pasión según GH*. Ante ellas, Nadila, una lectora aquejada sin duda de “mal de literalidad” e incapaz de interactuar con la indeterminación literaria, exclama:

Ya no lo soportaba más. ¡Maldita Clarice Lispector! ¿Cómo que aún, a estas alturas, en su penúltimo libro, seguía buscando e intentaba comprender? ¿Podía saberse el qué y así acabaríamos de una vez por todas? Al mismo tiempo me enfadaba porque todo era posible, eso me transmitía Clarice, pero yo me moría de rabia, envidiosa y retorcida, convencida de que aunque todo se podía, yo era pequeña y nunca podría... Estaba harta de sus tretas lingüísticas, de sus hallazgos sobrenaturales, también considerados por la crítica desvíos creadores, tan difíciles de soportar, sólo para lectores que fueran verdaderos atletas... ¿Y qué significaba G.H? ¿Gran Hombre? ¿Gallina Hueca? ¿G.H.I.J.K.L.M.N? (Carrero, 2008: 90-91).

La consideración de la obra de Lispector como un universo hermético, cerrado, impenetrable excepto para un reducido número de lectores – entrenados a veces; elegidos otras – será una de las constantes más recurrentes en esta caracterización de la narrativa de Lispector por parte de la prensa española, que afectará, sin distinciones, a toda su producción. Es excepción la interpretación de su búsqueda literaria como una indagación en la realidad – el mundo, la vida – (Doria, 2002a; Narbona, 2002b); más aún, el reconocimiento de una invitación a la lectura bajo esta superficie aparentemente

excesivamente ingenuo y a menudo desacertadamente desenfadado, para relatar el periplo de la protagonista e interpretar la vida y obra de la autora brasileña. Ambos discursos, entrecruzados, están plagados de reflexiones superficiales, reducciones simplificadoras y lugares comunes, de lo cual no escapa una caracterización de Lispector que es compendio de todos los tópicos de la autora a los que aquí nos estamos refiriendo. Aunque tiene elementos interesantes, como un sano tono desmificador de Lispector y, con ello, de la llamada “alta cultura”, solamente una lectura en clave irónica, de la que el libro disuade más que no invita, podría conferir al texto cierta calidad. Mención aparte merece el título, que remite a esta idea de universo cerrado e impenetrable al que nos referiremos a continuación (aunque, ciertamente, invita también a la apertura y a la sorpresa), y que nos recuerda a la caja cerrada que aparece en la portada del catálogo de la exposición *Clarice: a hora da estrela* (Peregrino, 2007), susceptible también de la misma lectura (Pérez, 2009).

¹¹ Leemos: “A continuación, una serie de citas... ¡Apocalipsis 4,1!, ¿Agosto dos Anjos? ¿Claudel, Paul? ¿Honegger? Otra vez, cada página de lo que consideraba *literatura de la buena* me dolía. Suponía el encuentro o el reflejo de mi incultura... ¿Qué pintaba aquí el Apocalipsis?” (Carrero, 2008: 86).

intraspasable (Company, 2006)¹². Proliferan, en cambio, las descripciones que califican a su literatura de “ensimismada”:

Su universo no resulta de fácil acceso. Muchos de los que se lo han propuesto sin antes desvincularse del mundo exterior, al fracasar, han reprochado a la autora su insobornable apego a la independencia. Consideran que quiso ser grande sin renunciar al hermetismo, y así sólo llegó a ninguna parte. Es falso e injusto. Otros creemos que basta para admirarla con seguir su intento de explorar sin desvíos los pasadizos secretos del alma humana, de su propia alma (Saladrigas, 2002: 8).

Adviértase la final identificación de toda indagación con el autoanálisis: en el mismo artículo, Saladrigas hablará de “un autoconocimiento que roza lo sobrehumano” (Saladrigas, 2002: 8). El *auto*, aquí, deja afuera a un lector que, aunque “interpelado” (Solano, 2004), “seducido” (Saladrigas, 2002) o incluso “hipnotizado” (Núñez, 2004), va a “sentirse de alguna manera siempre intruso en el territorio donde [Lispector] se alza soberana”, en palabras, nuevamente, de Saladrigas (2002: 8). “Esa voz que se vacía más que se construye – nos dice Francisco Solano en relación a *Agua viva* – termina siendo una pulsión angustiosa demasiado ensimismada como para participar de su dolor” (2004: s.p.).

Así pues, su prosa, como su mirada, hipnotiza; como su cuerpo, interpela pero no revela, frustrando al final toda invitación. Es una superficie que atrae pero que en última instancia repele a quién trate de acercarse. De este modo, el lector de Clarice Lispector, aquél que no se deje disuadir por la mirada vigilante que la autora le espeta desde la portada y logre atravesar los escollos de una “poco cómoda y poco fácil y poco débil prosa” (Casamajó, 2006:15), aparece como un lector bien especial: “devot[o] claricean[o]”, en expresión de Natalia Carrero (2008: 66); “tocado” (Guelbenzu, 2003) por la gracia de Lispector, mantendrá, por lo que parece, una relación con los textos y su autora que raya lo religioso. O bien una relación idólatra, irracional e ingenua: será ese lector “sectario”, con perfil de “jovencita universitaria”, según Carrero (2008: 78), que está fascinado por el “encadenado de hechizos” de la que, para Saladrigas, está hecha la “seca percepción claustral” (1988: 47) que caracteriza sus cuentos.

Se trate en realidad de una prestidigitadora de la palabra o sea la suya “una de las empresas más inteligentes de la literatura contemporánea”, como afirma Sergi Doria (2002a: s.p.), el caso es que los haces mediante los cuales se va dibujando su figura en la prensa española de las últimas décadas no son precisamente una invitación a su

¹² “El tiempo ha conseguido que lo hermético de su prosa se haya quedado en el fondo de los libros y que con fuerza emerja lo que ella sospechó o supo ver y tuvo, con el peso de la duda, el valor de escribir para nosotros” (Company, 2006: s.p.).

lectura. El discurso que la perfila como una escritora de mujer para mujeres no es menos pernicioso que aquél que, bajo el disfraz del elogio, subraya sistemáticamente un enigma que veta el paso al lector: ambos insisten en mantener en reducido reducto una plural producción textual que es referencia en la literatura contemporánea, cuyo tratamiento me parece paradigmático del recibido, en general, por la literatura escrita por mujeres.

Así pues, y aunque hayamos tratado aquí de otros textos, desearía que esta comunicación se convirtiera en una invitación a una lectura directa, y recelosa de ser empañada por estos discursos, de la difícil, hermética, ensimismada, altiva, arrogante, disuasoria, aunque bella, femenina y genial, Clarice Lispector.

BIBLIOGRAFIA

- ASTORGA, Antonio (2005): “Nélida Piñón: «La literatura es plasma, todos los días me pongo sangre joven»”, *ABC*, 16-06-2005.
- BORELLI, Olga (1981): *Clarice Lispector. Esboço para um possível retrato*, Río de Janeiro, Nova Fronteira.
- CALLADO, Antonio (1987): “O dia em que Clarice desapareceu” en *Perto de Clarice* [Catálogo], Río de Janeiro, Casa de Cultura Laura Alvim [sin paginar].
- CARRERO, Natalia (2008): *Soy una caja*, Barcelona, Caballo de Troya.
- CASAMAJÓ, Gemma (2006): “Lispector en català”, *L’avui*, 23-11-2006.
- COMPANY, Flavia (2006): “Piezas que encajan”, *ABC*, 11-02-2006. Accedido en: <http://n3abc10.abc.es/abcd/noticia.asp?id=3286&sec=38&num=732>.
- ____ (2007): “Inteligencia emocional”, *La voz de Asturias*, 05-10-2007.
- DORIA, Sergi (2002a): “Cerca del corazón salvaje, los sonidos de Clarice Lispector”, *ABC*, 18-06-2002. Accedido en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-06-2002/abc/Cultura/cerca-del-corazon-salvaje-los-sonidos-del-silencio-de-clarice-lispector_107457.html.
- ____ (2002b): “Flavia Company: «No me interesa la geografía: las ciudades se parecen cada vez más»”, *ABC*, 14-10-2002.
- GUELBENZU, José María (2003): “Relato de un sacrificio”, *El País*, 14-06-2003.
- GUERRERO, Manuel (2002): “La voz indomable de Dolors Miquel”, *La Vanguardia*, 31-07-2002.
- FREIXAS, Laura (1989): “Escurridiza moda”, *La Vanguardia*, 21-07-1989.

- ____ (2007a): “Clarice Lispector: la mística de la cucaracha”, *Mercurio*, enero de 2007: 46.
- ____ (2007b): “Qué ternura ni qué ternura”, *La Vanguardia*, 29-11-2007.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Javier (2003), “El retorno al vacío”, *El mundo*, 19-11-2003.
- LISPECTOR, Clarice (2007 [1967-1973]): *Aprendiendo a vivir y otras crónicas*, Madrid, Siruela.
- LOSADA, Basilio (2002 [1977]): “Introducción” en Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*, Madrid, Siruela: 9-13.
- MACHADO GARCIA ARF, Lucilene (2008): “Recepção de Clarice Lispector na Espanha: das colônias para as metrópoles”, en André Luis Gomes (ed.), *Clarice em cena: 30 anos depois*, Brasília, Universidade de Brasília. Accedido en www.andrelg.pro.br/anais/index.php/clarice.
- MARCO, Joaquín (2007): “Para no olvidar: Crónicas y otros textos”, *El Cultural*, 28-06-2007. Accedido en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/20856/Para_no_olvidar_Cronicas_y_otros_textos.
- MARTÍNEZ, Rafa (2007): “Pequeñas píldoras de felicidad de Clarice Lispector”, *El mercantil valenciano*, 26-10-2007.
- MAURA, Antonio (1997): “Biografía”, en “Reportaje: seminario Clarice Lispector”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 7, año III, noviembre de 1997. Accedido en: www.ucm.es/info/especulo/numero7/biografia.htm.
- ____ (2003): “La heredera del impulso ibérico”, *ABC*, 04-06-2003.
- MOIX, Llätzer (1998): “Literatura de Brasil, la isla inexplorada”, *La Vanguardia, Suplemento Libros*, 25-09-1998.
- MONTESINOS, Toni (2008): “La elegancia de Lispector”, *La Razón*, 24-01-2008.
- MORENO, Claudia (2003): “La literatura brasileña se congrega en la casa de América”, *ABC*, 17-06-2003. Accedido en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-06-2003/abc/Cultura/la-literatura-brasile%C3%B1a-se-congrega-en-la-casa-de-america_188535.html.
- NARBONA, Rafael (2002a): “Cerca del corazón salvaje”, *El cultural*, 22-05-2002.
- ____ (2002b): “Cuentos reunidos”, *El cultural*, 10-10-2002.
- NÚÑEZ, Isabel (2004): “Una columnista excepcional”, *La Vanguardia*, 18-08-2004.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2005): “Cerca del corazón salvaje”, *El País*, 27-08-2005. Accedido en:

http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Cerca/corazon/salvaje/elpeputec/20050827elpepirdv_10/Tes

PEREGRINO, Julia (*et al*) (2007) *Clarice Lispector. A hora da estrela*, São Paulo, Museo da Lingua Portuguesa. [Catálogo de la exposición homónima comisariada por Ferreira Gullar y Julia Peregrino y exhibida en el Museo da Lingua Portuguesa del 24 de abril al 2 de septiembre de 2007].

PÉREZ FONTDEVILA, Aina (2009): “(En verdad, Clarice Lispector)”, en Belén Morales, Carol Paris y José Valdés (eds.), *Anatomía de la narratividad humana. El discurso diseminado en la cultura contemporánea*, Barcelona, Servei de Publicacions UAB (en prensa).

PERI ROSSI, Cristina (1985): “Ni ricas ni famosas”, *El país*, 12-11-1985.

_____, (2003): “Una literatura poco conocida”, Dossier *Descubrir Brasil*, ABC. Accedido en: <http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier30/fijas/index.asp>.

QUEIRÓS, Maria Luiza de (sin fecha): “Clarice Lispector” (CL j 25, núm. 5/65)¹³.

REBELLO, Gilson (1977): “Clarice Lispector, a escritora sem culpa”, *O fluminense*, Niterói, 16-12-1977.

RODRÍGUEZ, Emma (2008): “Los consejos de belleza y vida de Clarice Lispector”, *El Mundo*, 14-04-2008.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2003): “Clarice Lispector cansada de la literatura”, Dossier *Descubrir Brasil*, ABC. Accedido en: <http://www.abc.es/cultural/dossier/dossier30/fijas/index.asp>.

SALADRIGAS, Robert (1980): “Los mundos de Jorge Amado”, *La Vanguardia*, 23-10-1980.

_____, (1988): “Esencias de una seca percepción”, *La Vanguardia*, 21-04-1988.

_____, (2000): “El testamento de una mujer singular”, *La Vanguardia, Suplemento Libros*, 21-01-2000.

_____, (2002): “Un viaje iniciático con Clarice Lispector”, *La Vanguardia, Suplemento Cultura*, 02-10-2002.

_____, (2005): “La sangre amazónica de Brasil”, *La Vanguardia*, 16-06-2005.

Sin firma (1994): “Brasil en la mira de Francfort”, *El Mundo*, 01-10-1994.

¹³ Este texto está depositado en el Archivo da escritora Clarice Lispector, Fundação Rui Barbosa, Rio de Janeiro. En el recorte del artículo, no figura ni su fecha ni su procedencia, por lo que indico entre paréntesis la referencia con que está catalogado en el mencionado archivo.

Sin firma (2005): “Obsesionada por la identidad”, *El País*, 27-08-2005. Accedido en:
http://www.elpais.com/articulo/revista/agosto/Obsesionada/identidad/elpepirdv/20050827elpepirdv_9/Tes

Sin firma (2007): “La escritora en casa”, *Diario Milenio*, 05-11-2007.

SOLANO, Francisco (2004): “En brazos del silencio”, *El país*, 17-07-2004. Accedido en:
http://www.elpais.com/articulo/narrativa/brazos/silencio/elpbabnar/20040717elpbabnar_12/Tes.

TOLEDANO, Ruth (2003) “En este lado”, *El País*, 08-10-2003.

VARIN, Claire (1987): *Clarice Lispector: rencontres brésiliennes*, Laval, Éditions Trois.

MIREN AGUR MEABE Y M^a JOSEP ESCRIVÀ: DOS POET(IC)AS A TRAVÉS DE EL CÓDIGO DE LA PIEL

Begoña Pozo Sánchez

Universitat de València

Palabras clave: Poesía, Traducción, Espacio, Género, Intertextualidad.

La red literaria de las afinidades (s)electivas es caprichosa y, en ocasiones, responde sólo al encuentro fortuito. En el caso de Miren Agur Meabe (Lekeitio, 1962) y M^a Josep Escrivà (Gandia, 1968), el azar las unió en una reunión que tuvo lugar en Valencia en el año 2002 con motivo del primer festival de poesía organizado por el Pen Club Catalán (sección País Valenciano). En este acto la poeta vasca leyó algunos poemas que acababan de ser publicados en castellano y que pertenecían al libro *El código de la piel* (Bassarai, 2002) publicado originalmente en euskara dos años antes por la editorial Susa (*Azalaren kodea*, 2000). Aunque con anterioridad dio otros seis libros de poemas¹ a la imprenta el reconocimiento le llegó sólo a partir de *Azalaren kodea*, libro que obtuvo el Premio de la Crítica en el año 2000.

Precisamente el hecho de haber sido publicado en dicho año hizo que Jon Kortazar, uno de los principales estudiosos y antólogos de la literatura vasca contemporánea, lo tuviese en cuenta en su libro *Montañas en la niebla. Poesía vasca de los años 90* (DVD, 2006). Esta antología responde a un riguroso criterio cronológico que el mismo autor expone como deficiente y limitado pero, aún con ello, asume y emplea. Kortazar analiza en su introducción el panorama de la poesía vasca de la última década del siglo XX y señala algunos de los rasgos que considera claves en la conformación de una de las “literaturas minoritarias y periféricas” (2006: 7) de ámbito hispánico que ha estado sometida a un “proceso de normalización” (2006: 8). En el caso concreto de la poesía en euskara, la consecuencia más evidente de dicha situación fue que “la canonización de los escritores corrió pareja a una centralidad de la narrativa en

¹ Libros de poesía publicados por Miren Agur Meabe: *Iraila*, Sustrai, 1984; *Nerudaren zazpigarren maitasun olerkiari begira*, Sustrai, 1985; *Arratsezko poemak*, Arbola argitaletxea, 1987; *Peneloperen poemak*, Idatz & Mintz, 1989; *Oi, hondarrezko emakaitz*, Labayru, 1999; *Ihesaren kantua*, Idatz & Mintz, 2000.

ámbito literario, centralidad que desplazó de su lugar áureo a la poesía” (2006: 8), generando así una “propuesta en crisis en la que la poesía vasca ha pervivido” (2006: 8).

Así pues la subsistencia de la poesía es euskara a lo largo de la década de los noventa estará marcada por la “debilidad que muestra la poesía en sus nuevas voces” y por la “precariedad de la situación de general” (2006: 13), dando lugar a una situación de “crisis en la edición y en la producción literaria” (2006: 17). En este panorama desolador trazado por Kortazar los premios literarios desempeñan un papel fundamental ya que, a pesar de lo inestable y debilitado que parece el sistema lírico, dinamizan la producción de los autores más jóvenes. Este, precisamente, será el caso de Miren Agur Meabe.

La trayectoria de M^a Josep Escrivà manifiesta, a grandes rasgos, ciertas coincidencias con las de la poeta vasca. Su obra lírica se desarrolla al amparo del uso normalizado de la lengua catalana – asentada y reivindicada desde las generaciones poéticas que se dieron a conocer en los años 60 y 70 – dentro de un sistema cada vez más asfixiado por la precariedad editorial donde los premios siguen siendo un factor esencial para la publicación y la distribución de los poetas más jóvenes (Simbor y Carbó, 1993). En su caso, prácticamente todas sus obras han recibido galardones importantes: el premio Senyoriu d'Ausiàs March por *Remor alè* en 1992 (publicado en 1993 por Tres i Quatre); el premio Marià Manent en 1997 por *A les palpentes del vidre* (publicado por Columna en 1998) y, por último, el premio de los Jocs Florals de Barcelona de 2007 por su obra *Flors a casa* que vio la luz en 2008 en Edicions 62. Sólo su obra titulada *Tots els noms de la pena*, publicada por la editorial valenciana Denes&Edicions de la Guerra en 2002, ha salido al mercado editorial sin haber sido premiada previamente. Precariedad, inestabilidad, debilidad, son rasgos que podrían aplicarse también a la realidad de la producción lírica en catalán en ámbito territorial valenciano donde la consolidación del triángulo básico autor-editor-lector ha sufrido una consolidación “notable, extraordinària, però encara insuficient” (1993: 26). Sin embargo, a diferencia de la pérdida de centralidad de la poesía que Kortazar apuntaba en ámbito vasco – y que Simbor y Carbó también sugerían en el caso valenciano (1993: 41) –, el discurso lírico actual goza de amplio soporte en el sistema literario. Prueba de ello son las numerosas antologías que se han realizado de la poesía última, así como sus traducciones a otras lenguas. Centrándonos en el caso concreto de la escritura de M^a Josep Escrivà habría

que destacar su presencia en: *Contemporànies* (Institut Català de la Dona, Barcelona, 1999); *Dotze poetes joves valencians* (Tàndem edicions, València, 2000); *21 poetes del XXI* (Proa, Barcelona, 2001); la polémica *Imparables* (Proa, Barcelona, 2004); o una de las más recientes a cargo de la catalanista italiana Donatella Siviero titulada *Parlano le donne. Poetesse catalane del XX secolo* (Napoli, 2008).

Presentadas estas dos poetas y los ámbitos literarios en los que han desarrollado su escritura cabe preguntarse dónde radica el origen de su aproximación, de su diálogo literario, de la conexión íntima de sus poéticas. Como indica M^a Josep Escrivà en la selección de los poemas traducidos, la versión catalana “ha comptat amb la supervisió i el suport constant i càlid de la pròpia autora” (2006: 38). Esta consideración que aparentemente puede parecer innecesaria es, por el contrario, fundamental. Si la traducción al castellano realizada por Miren Agur Meabe y Kepa Murua se caracteriza por la lealtad al texto original, la versión catalana opta por un distanciamiento mayor y por otras soluciones traductológicas que, precisamente, ponen en evidencia el trabajo sistemático y en colaboración de ambas poetas. De hecho, la complicidad en la traducción llega hasta el punto de proponer títulos para poemas que, en la versión original en euskara carecían de éste. Es el caso de “Credo” (“Kredoa”), “Callàvem” (“Isilik geunden”), “L’última trobada” (“Azken enkontrua”), “Endins” (“Barruan”) o “Bestiari de joguet” (“Txori jostailutegia). Estos cinco poemas – de un total de quince – son un tercio de las versiones propuestas por la poeta catalana, cuyos títulos son aceptados por Meabe ya que los asume – incluyéndolos entre corchetes – como parte de los poemas originales. Esta interiorización es muestra significativa de la admiración de Escrivà por las (otras) poéticas que discurren en los versos de Meabe, así como de la identificación y complementariedad entre sus universos dada la asunción de los títulos propuestos a partir del ejercicio – casi a cuatro manos² – de la traducción. Asistimos pues a la fusión de múltiples escrituras desde las que rellenar huecos y construir máscaras en clave(s) de cotidianidad(es), de cuerpo(s), de identidad(es) y erotismo(s) femenino(s). La “reconstrucción de la subjetividad” donde la “figura del otro” se halla marcada por la “búsqueda de la identidad femenina” será característica de la propuesta

² Los textos traducidos en catalán así como la versión original en euskara fueron recitados por ambas poetas en una lectura bilingüe que tuvo lugar en la ciudad de Valencia en noviembre de 2006 dentro del marco de las tertulias literarias del Café Sant Jaume – organizadas por M^a Josep Escrivà desde 1999. En dicho recital se puso de manifiesto la proximidad de sus voces mediante el trabajo extremadamente cercano a la hora de resolver dudas y problemas planteados por la lengua puente.

estética de Meabe (Kortazar, 2006: 26) quien, además, creará su “mitología propia” y su “autobiografía” desde “su geografía del pequeño piso de la ciudad y de la oficina” (Kortazar, 2006: 40). Aunque la recreación del espacio vinculado a lo cotidiano es elemento clave de la poética de Meabe, tampoco debemos olvidar que su libro – también los poemas traducidos – se cierra con la reivindicación de “un código distinto al de la palabra” (2002: 77). Si atendemos al título de su obra, tendremos obligatoriamente que deducir que se trata de un “código de la piel” donde queda en suspensión la relación entre ficción y realidad evidenciando la “incapacidad del lenguaje para reflejar lo real” y, en consecuencia, “buscando un lenguaje nuevo que sea capaz de traspasar esa desconfianza” (Kortazar, 2006: 37). En este sentido, la poética desarrollada por Escrivà en su *Flors a casa* es cercana a la de Meabe en cuanto a sus deseos por habitar espacios de la cotidianidad como el cuerpo o la tierra, espacios comunes donde el deseo se manifiesta “continu discurs d'energia”, como se apunta en los versos primeros del poema “Els arços”, esos espinos inaugurales con los que se inicia un (posible) recorrido por las voces que discurren dentro de otras voces dando lugar a un discurso prolongado *ad infinitum*.

Por lo que se refiere a la poética del espacio es interesante destacar que si Meabe en su poética de la cotidianidad se decantaba por una topofilia ligada a la recreación de “las cosas concretas”³ – habitualmente ubicadas dentro de los espacios urbanos –; la lírica de Escrivà recoge en parte el testigo de sus versos pero se adentra en la intimidad del paisaje, otra manera quizá de “meditar la casa” (Bachelard, 2000: 99). De hecho en su escritura la concreción responde a la posibilidad de introducir lo distante, lo diverso, lo desconocido en el espacio cotidiano de la casa tal y como indica la cita de la poeta polaca Wislawa Szymborska con la que se abre su poemario y que pone en evidencia otra de las afinidades (s)electivas de la poeta catalana: “perdoneu-me, guerres llunyanes, per portar flors a casa” (2007: 9). Esta cita, además de hacer de pórtico a toda la obra, será la que le dé también título. En ambos casos la centralidad de la casa o del paisaje son el eje de la verticalidad misma sobre el que se articula una multiplicidad de espacios por donde transitan sujetos que se conforman desde unos versos que en los que resuena la denuncia, el deseo, la vida diaria, el olvido, la maternidad, la insuficiencia del lenguaje o los silencios.

³ Es el título de uno de los poemas seleccionados por Maria Josep Escrivà para ser traducido.

Así la encrucijada por la que transitan ambas escrituras se evidencia en la selección de los poemas traducidos ya que el acercamiento a una escritura otra supone la aparición de una “mirada oblicua” (Méndez Rubio, 1997) que abre nuevos caminos y/o desvíos. Escrivà en su antología no respeta el orden de los poemas según la estructura original del libro de Meabe cuya primera parte, *Notas*, se subdivide en una serie de notas numeradas – “Notas para conservar la memoria”, “Notas de la ansiedad”, “Notas de hastío” y “Notas breves” –; en cambio los textos que componen la segunda, *Cicatrices*, carecen de título mientras que los poemas del tercer y del cuarto apartado, *Tatuajes* y *Contraseñas*, llevan título de forma aleatoria. Subvirtiendo el orden original establecido por la poeta vasca, Escrivà traduce en primer lugar el poema titulado “Notes breus, 1”, para después desandar el recorrido planteado en la lectura inicial al verter en catalán textos pertenecientes a “Notes per a conservar la memoria”, “Notes de l’ansietat” y “Notes del tedi”. Ese será el camino distorsionado y voluntariamente establecido por la poeta catalana al cambiar el orden previo; sin embargo hay que remarcar una sola excepción: el poema final coincide en ambas propuestas. Por tanto la disposición de los textos traducidos no responde a la versión establecida en el original vasco ni en su traducción castellana; en cambio aporta una cohesión estructural vinculada a los motivos centrales en los que se fundamenta la estética de Meabe y que, evidentemente, imantan la atenta mirada de M^a Josep Escrivà. Quizá el elemento más destacable de toda su selección sea la presencia constante y reiterada del deseo, de un deseo múltiple con tintes fraternales – en su sentido más amplio de elementos semejantes –, filiales, sexuales; de un deseo convertido en rizoma o “multiplicidad que cambia a medida que aumentan sus conexiones” (Larrauri, 2000: 59). Y en ese aumentar radica la dificultad de aproximarse al deseo mismo puesto que “lo verdaderamente difícil es desear porque desear implica la construcción misma del deseo: formular qué disposición se desea, qué mundo se desea” (Larrauri, 2000: 79). Y de este tránsito imparable del desear en el que nos enfangamos más y más en una especie de ciénaga de explicaciones interminables sólo se sale, según Larrauri, “hablando literalmente de cualquier cosa” (2000:90), pero también percibiendo literalmente y viviendo literalmente. Es decir, siguiendo el étimo latino – *litterālis* –, hablar, vivir o percibir “conforme a la letra del texto, o al sentido exacto y propio, y no lato ni figurado, de las palabras empleadas en él”⁴. Y así es como

⁴ Definición contenida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

se enfrenta la poesía de M^a Josep Escrivà al deseo rescrito por Miren Agur Meabe. Así será también como se complementen sus poéticas a modo de rizoma, esto es, a partir de la construcción de sujetos deseantes desde cada uno de los poemas seleccionados e interpretados.

Detenernos en todos y cada uno de ellos será demasiado extenso, sin embargo podemos atender algunas de las cuestiones planteadas en los poemas más emblemáticos y representativos de la poeta vasca. El primero de ellos en sus tres versiones sería:

Ohar laburrak, 1

Atzo izara bat erre zitzaidan.
Erre egin nuen lisaburdinaz.
Ogi xigortuaren koloreko triangelua estanpatu nion telebistaren erruz.
Beti izaten dut piztuta sukaldeko telebista txikia arropa lisatu behar dudanean:
gerrako haurtxo beltz bat
ama hilaren titia miazkatzen ari zen.
Ilezko korapiloa egin zitzaidan eztarrian.

Ez zait ahaztuko,
esneak sujetadorea umeldu zidan eta (2006: 4).⁵

Notas breves, 1

Ayer se me quemó una sábana.
La quemé yo, con la plancha.
Le estampé un triángulo color pan tostado
por culpa de la tele.
Siempre tengo encendida la tele pequeña de la cocina cuando toca plancha:
un niño negro de la guerra
chupaba el pecho de su madre muerta.
Se me hizo un nudo de pelo en la garganta.

No se me olvidará:
la leche me mojó el sujetador (2002: 27).

Notes breus, 1

Ahir se'm va cremar un llençol.
El vaig cremar jo, amb la planxa.
Li vaig estampar un triangle color de pa torrat per culpa de la tele.
Sempre tinc engegada la tele petita de la cuina quan toca planxa:
un xiquet negre de la guerra
xuplava el pit de sa mare morta.
Se'm féu un nuc de pèl a la gola.

No se m'oblidarà:
la llet em va mullar el sostenidor (2006: 5).

⁵ Los poemas en euskera aparecen citamos según la edición bilingüe euskera-catalán; sin embargo debe tenerse en cuenta que la edición original de *Azalaren Kodea* es del año 2000.

La empatía – en este caso femenina – por el dolor del mundo ajeno es capaz de atravesar la pantalla del televisor y provocar una reacción corporal como la subida de leche materna mientras se deja constancia de un gesto banal y cotidiano: la plancha. La inmediatez del gesto da cuenta de la fuerza que adquiere el sufrimiento cuando es capaz de mostrarse a través de un cuerpo en principio ajeno a ese mundo y cuya reacción llega a través de la provocación más aséptica: la imagen televisiva. De este modo el cuerpo femenino se ha convertido en testigo del daño rompiendo irrefutablemente las barreras del aislamiento, las cadenas que nos unen / nos separan de los otros. O, como sugiere Escrivà en la segunda estrofa de su poema titulado “A l’alba” (2007: 25):

Sols el llenguatge desbordat del tacte
es deleix per imposar-hi silenci,
però no hi ha silenci tan voraç
com el que un cos disputa a un altre cos.
Un saqueig entre cossos que es desclouen
amb idèntic alè, proteic o genital,
al que cada solstici ressuscita
estrelles arrelades a la terra:
firmaments amb perfum de camamirla.

Siguiendo las instrucciones de Escrivà, será pues “el lenguaje desbordado del tacto” la clave para adentrarse en ese “saqueo de los cuerpos”, ámbito donde impera el “silencio voraz”, el “aliento proteico o genital” donde “cada solsticio resucita estrellas enraizadas en la tierra”. Así lo más alto y lo más profundo unidos en una poética de la verticalidad (Bachelard, 2000) para poner de manifiesto la extrañeza constante del mundo en cada uno de los espacios habitados: lugares que serán ocupados por sujetos, cuerpos, voces deseantes como la hiedra que débil, confusa y sedienta se enreda entre los versos de las “Notas del tedio, 2”:

Akidurazko oharrak, 2

Laztan bat eskatzen baldin badizut huntzorriaz oroitu.
Goranzko bidean harrapatzen du beti egarriak.
Ezune larrienean ere zutik aurkitzen du,
horma ezagunari atxikia.

Neu ere, halaxe nago, oraka zure ferekari,
tente, huntzorri mehetua,
maite-ur egarritz ala ukoaren itoguraz naizenentz
argitu ezinik (2006: 14).

Notas de hastío, 2

Si te pido una caricia,
acuérdate de la hiedra.
La sed la sorprende mientras trepa.
En pie la encuentra hasta en la mayor carencia,
adherida al muro conocido.

También yo hago lo mismo aferrada a tu contacto,
atenta, débil hiedra confundida,
incapaz de saber si lo que siento
es sed de beber de tu agua o es sed de ahogarme sin tu aliento (2002: 23).

Notes de tesi, 2

Si et demane una carícia, recorda l'heura.
La set la sorprén mentre s'enfila.
La troba dreta fins en la carència pitjor,
adherida al mur conegut.

Jo faig igual aferrada al teu contacte,
atenta, débil heura confosa,
incapaç de saber
si tinc set de beure l'aigua teua
o set d'ofegar-me sense el teu alé (2006: 15).

La hiedra es metáfora viva de ese (con)tacto repleto de deseo y de tiempo, de recuerdos que maduran el espacio íntimo de la casa a través de las canciones de cuna íntimas y lejanas, de las músicas suaves cuya deliciosa presencia recuerda que “es fácil decir el placer cuando son humildes / los motivos de la calma”:

És fàcil dir el goig quan són humils
els motius de la calma, per exemple
el vol d'una cortina, lent com l'ombra
d'un far, benèfic com bandera blanca (2007: 29).

Estos versos del poema “Cançó de bressol” se enlazan con otro de los poemas más representativos de la escritura de Meabe, “Las cosas concretas” donde leemos unos versos iniciales que bien podríamos calificar de poética en su caso: “amo las cosas concretas / y repaso sus nombres antes de desayunar”; o asimismo con los del breve poema sin título de Meabe bautizado por Escrivà como “Endins”:

[Barruan]

Ni barrurantz begira eta
barrurantz berbetan.

Zu, nire sabelean,
belarria ipinita eta lo aldi berean,
nire izena ikasten (2006: 30).

Yo mirando adentro
hablando en silencio.

Tú en mi vientre
atento y dormido,
aprendiendo mi nombre (2002: 62).

Endins

Jo mirant endins
parlant en silenci.
belarria ipinita eta lo aldi berean, nire izena ikasten.

Tu al meu ventre
atent i adormit,
aprenent el meu nom (2006: 31).

Así, hacia dentro, se deslizan tanto la escritura de Miren Agur Meabe como la de M^a Josep Escrivà buscando otro código que no sea detectable desde la superficie de las palabras sino que emerja desde lo más hondo; que se disuelva entre las huellas del tacto para transformarse en un “lenguaje mudo”, en un “idioma no verbal” que quede más allá de los márgenes de la escritura confeccionando otros espacios posibles a los que asomarse desde cada uno de los “mensajes ambiguos” que confluyen en ambas poéticas, manifestando así una complicidad revelada entre dos universos estéticos de respiración profundamente telúrica que hunden sus raíces en el “fluido permanente” o “continuo” del discurso – recordando los versos finales de “El código” de Meabe o los iniciales de “Els arços” de Escrivà. Y, de este modo, hacerse, ser tiempo desbordado, palabra desnuda, cuerpo primitivo, tregua definitiva donde la reivindicación radical de “otro código” – según Meabe – o del “dorso donde escribir la palabra primordial / la fe definitiva del poeta” – como reza el poema de Escrivà titulado “Epitafi” – se manifieste como el arduo trabajo al que se enfrentan cada una de estas poet(ic)as desde su creencia irrenunciable e inquebrantable en la palabra creadora que alumbra, que ilumina, que retorciéndose dolorosamente da (a) luz para, con su acción transformadora – volviendo así al origen etimológico del término griego ποιέω –, otorgar continuidad al mundo. Todo lo demás, es literatura.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, Gaston (2000): *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- BONNEFOY, Yves (2002): *La traducción de la poesía*, Valencia, Pre-Textos.
- ESCRIVÀ, Maria Josep (2006): *El codi de la pell*, Carcaixent, Edicions 96.
- _____ (2007): *Flors a casa*, Barcelona, Edicions 62.
- FEIERSTEIN, Liliana Ruth y GERLING, Vera Elisabeht (2008): *Traducción y poder. Sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados*, Madrid, Iberoamericana.
- GALLEGO ROCA, Miguel (1994): *Traducción y literatura: los estudios literarios antes las obras traducidas*, Gijón, Ediciones Júcar.
- KORTAZAR, Jon (2006): *Montañas en la niebla. Poesía vasca de los años 90*, Barcelona, DVD.
- LARRAURI, Maite (2000): *El deseo según Deleuze*, València, Tàndem Edicions.
- MEABE, Miren Agur (2002): *El código de la piel*, Vitoria, Ediciones Bassarai.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1997): *Encrucijadas*, Madrid, Cátedra.
- SIMBOR, Vicent y CARBÓ, Ferran (1993): *Literatura actual al País Valencià (1973-1992)*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

EN TRÁNSITO: CULTURA Y LITERATURA GALLEGA EN MADRID

Begoña Regueiro Salgado
Universidad Complutense de Madrid

Palabras Clave: Galicia, Madrid, Centros gallegos, Cultura, Poesía gallega.

1.- Introducción

“Son moitos os escritores galegos que por Madrid teñen pasado nalgún momento da súa vida” dicen Vicente Araguas y Manuel Pereira Valcárcel en “A xeito de presentación” del libro *En tránsito. Poesía gallega en Madrid* (A Coruña: 2001). A continuación, citan a Murguía, a Rosalía de Castro, Curros y Añón, del siglo XIX; a Cabanillas, Valle-Inclán, Valente, Méndez Ferrín, Ferro Couselo, Dieste, Lauro Olmo, Rodríguez Mourullo, Novoneyra y Rivas, del siglo XX.

No son los únicos. En efecto, Galicia ha sido en los últimos siglos tierra de emigrantes. La precaria situación económica les obligó a emigrar en el siglo XIX a diferentes destinos, entre ellos, Madrid; Madrid y Castilla, que fueron denostadas por la pluma de Rosalía de Castro y acusadas de abusar de los gallegos hasta la extenuación. Y sin embargo, Madrid, también recibe a Rosalía y a Murguía. A Madrid, a diferencia de a Castilla, los gallegos no sólo van a ganar un jornal, Madrid es, además, el centro cultural y el núcleo de la actividad política. Los gallegos, los vascos, los andaluces, los valencianos que en el siglo XIX desean hacer una carrera literaria o política viajan a Madrid y allí se instalan como hijos adoptivos. Entonces, Madrid, se convierte en la “madrstra buena”, y responde al mito que, desde el siglo XVI, la convierte en dulce anfitriona donde todo el que llega es bienvenido. En el siglo XIX, afirma Antonio Trueba:

Si hubiese en el centro de España un punto donde se reuniesen un gran número de españoles de todas las comarcas, sexos, edades y condiciones, no para permanecer allí un solo día y hacer la vida del transeúnte, en la que desaparece la diversidad de costumbres e inclinaciones, sino para permanecer largo tiempo y hacer la vida normal, entonces ¡qué campo tan vasto tendría el observador para estudiar la diferencia de inclinaciones y costumbres de todos los españoles! Pues este punto de cita existe tal como el observador pudiera soñar, y es Madrid [...]

Madrid es un pueblo alegre, sano, hermoso, lleno de vida material e intelectual [...]; pero a pesar de eso, reina allí en todas las estaciones y en todas las familias una enfermedad que tiene el nombre de nostalgia. [...] Es que allí todos son forasteros, todos hablan de su pueblo, todos hablan de su tierra. En las ciudades es muy común que hablen mal de ellas los que las habitan [...]; pero en ninguna se habla tanto, y en pocas con tanta injusticia, como en Madrid. ¿Por qué? También porque allí todo el mundo es forastero, todo el mundo habla de su tierra. El autor de este libro, a pesar de haberse visto siempre en Madrid aquejado de la nostalgia, de la enfermedad común allí, no ha incurrido en la injusticia común: las flores, el sol, el cielo, la virtud, la inocencia, el saber, la amistad, la familia, el patriotismo, el progreso, la libertad, todo lo hermoso le ha parecido allí hermoso y ha merecido su amor y su bendición aunque aquel pueblo no fuera su pueblo ni aquella tierra su tierra. Gracias a este espíritu de justicia [...] ha podido estudiar allí con imparcialidad los sentimientos y las costumbres de todos los habitantes de España, patria común de todos los que hemos nacido aquende y allende el Ebro (Trueba, 1864: 47-48).

Patria común, a la que cada cual lleva su cultura y costumbres y las desarrolla y enriquece. Por eso, no es posible estudiar la obra cultural de cualquiera de las comunidades autónomas, sin tener en cuenta lo que los autores de cada una de ellas afincados en Madrid le han aportado.

En este estudio trataremos de analizar de qué modo la cultura gallega se gesta también en Madrid en la segunda mitad del siglo XX y en el siglo XXI.

Dadas las restricciones que un artículo de este tipo impone, nos limitaremos a bosquejar el mapa gallego de Madrid, señalando los lugares en los que esta cultura se genera y haciendo especial hincapié en lo que a literatura se refiere.

2.- “Geografía” gallega en Madrid

Para empezar, es necesario señalar los puntos “cardinales” de estudio y gestación poética gallega en Madrid, alrededor de los cuales se agrupan los principales investigadores de las letras gallegas, así como los principales escritores de esta región que en la actualidad desarrollan su actividad literaria en la capital de España.

Son destacables el Centro de Estudios Gallegos, de la UCM – vinculado al Departamento de Filología Románica, Filología Eslava y Lingüística General de la Facultad de Filología –, la Casa de Galicia en Madrid, el Centro Gallego, la Galería Sargadelos y el departamento de Gallego de la Escuela Oficial de Idiomas. Valor emblemático tiene, también, el Café Bilbao, donde se reúne el Grupo Bilbao el último sábado de cada mes. Aunque más pequeños, son, también, dignos de mención los centros y las asociaciones de gallegos que se multiplican en los barrios de Madrid,

donde se mantienen las costumbres y se acogen representaciones e iniciativas como las del Grupo Teatroula. Por último, de creación más reciente (2006), la fundación FEIMA (Fundación de Arte Galega Madrid), situada en la calle Fernando el Santo, está desarrollando, gracias al mecenazgo del Grupo Bitango, una importante labor de difusión cultural, con exposiciones, temporales y permanentes, de pintura gallega y celebración de actos como presentaciones de libros.

2.1.- Centro de Estudios gallegos de la UCM

Si comenzamos por los centros de erudición, hemos de hablar en primer lugar del Centro de Estudios Gallegos de la UCM.

En 1934 se implantan en el Departamento de Románicas de la Facultad de Filología de la UCM las clases de lengua galaico-portuguesa. El 15 de septiembre de este mismo año, Armando Cotarelo Valledor, catedrático de Lengua y Literatura en la Universidad de Santiago, es encargado de impartir esta materia. En el curso 1934-35, Cotarelo Valledor imparte dos asignaturas: “Gramática Histórica Gallega comparada con la portuguesa y la castellana (fonética, morfología y sintaxis)”, y “Cancionero de Ajuda (análisis, traducción y comentarios)”. En el curso 1935-36 se encarga de las materias “Gramática Histórica Gallega comparada con la portuguesa y la castellana. Ejercicios prácticos de lectura, pronunciación y análisis” y “El Cancionero de la Biblioteca Vaticana”. La importancia de la figura de Armando Cotarelo, que además fue uno de los fundadores del Seminario de Estudios Gallegos y su primer presidente, fue reconocida por la Real Academia que le nombró académico de número en 1920 y por la Real Academia Española, de la que pasó a formar parte en 1929 como representante de la sección gallega, junto a Ramón de Cabanillas.

En la actualidad, la actividad del Centro de Estudios Gallegos de la UCM sigue siendo uno de los centros neurálgicos de la cultura gallega en Madrid. Dos profesores están adscritos al área de filología gallega y portuguesa del departamento – María Josefa Postigo Aldeamil y Denís Canellas de Castro – y otras dos profesoras adscritas al área de románicas, imparten asignaturas relacionadas con la lengua y la cultura gallega – Carmen Mejía Ruiz y M^a. Victoria Navas. Asimismo, la figura del lector de gallego ha ido tomando relevancia en las actividades del departamento. De los últimos años

podemos citar a Ana Acuña, Miguel Louzao, Roberto Pascual, y la actual lectora, Asunción Canal Covelo.

Una de las actividades fundamentales impulsadas desde este departamento en relación a la cultura gallega es la edición de la revista de estudios gallegos, *Madrygal*. Esta revista, de periodicidad anual, nace en 1998 con la finalidad de crear un espacio de estudio, investigación y divulgación de los temas gallegos. Para ello publica trabajos especializados en temas gallegos y escritos en español y en gallego. La revista está dividida en varias secciones, de manera que se pueden encontrar en ella diferentes tipos de contenidos, desde los de plena erudición – como los artículos – los relacionados con la actualidad de la cultura gallega, recogidos en las secciones de crónica o en las reseñas, o los contenidos de creación literaria, en los apartados de traducción y creación. La revista, de la que es director honorífico el fallecido Alonso Zamora Vicente, es dirigida por la Dra. Carmen Mejía, tiene como secretarios a Roberto Pascual, Miguel Louzao y Asunción Covelo y como consejo de redacción a Ana Acuña, Denis Canellas de Castro Duarte, Ana M^a. González Mafiz, M^a. Victoria Navas Sánchez-Élez, Eugenia Popeanga Cheralu, Juan Miguel Ribera Llopis, Rosario Suárez Albán y Carlos Zubillaga.

Por último, es digna de mención la actividad del departamento en lo que se refiere a la organización de eventos, como recitales de poetas gallegos afincados en Madrid, o lecciones magistrales de los mismos, que en ocasiones acuden a algunas de las clases de literatura gallega impartidas por esta universidad.

2.2.- La Casa de Galicia

Otro centro fundamental de la cultura gallega en Madrid es la Casa de Galicia, situada en la calle Casado de Alisal, en un emblemático espacio de la capital, junto a los Jerónimos y la ampliación del Museo del Prado. Las actividades que se impulsan desde este enclave son también múltiples y variadas, pasando por la pintura, la arquitectura – mediante la muestra de maquetas que enseñan proyectos de obras que se llevan a cabo en Galicia – o los debates científicos. En un trabajo de la naturaleza del nuestro, debemos centrarnos, no obstante, en su faceta de espacio vivo de la poesía y la literatura gallega en Madrid. En este sentido, la Casa de Galicia ha organizado sesiones de

cuentacientos, y son especialmente significativas las ya míticas “Estaciones Poéticas”, organizadas por Vicente Araguas en los últimos años. Las “Estaciones” siempre introducidas por un texto magistral del poeta que las preside para situar a los asistentes e inmiscuirlos en el espíritu de la estación que se presenta, nacieron con la vocación de aunar las voces de diferentes poetas gallegos, tres por noche. A lo largo de su vida, sin embargo, han experimentado ciertos cambios, y en la actualidad, en ellas participan tres poetas cada vez, pero ya no sólo gallegos. Por las estaciones han pasado ya poetas brasileños y poetas de habla castellana, de manera que queda clara la vocación de interculturalidad e integración cultural de las mismas.

Por otro lado, es digna de mención la calidad de la página web de la Casa de Galicia (<http://casadegalicia.xunta.es/web/castellano/inicio>), que, reflejo de este multifacetismo y fiel a su labor de ventana de Madrid hacia Galicia, recoge datos de actualidad gallega (como fue el caso de las elecciones al Parlamento de Galicia en 2009), y ofrece información turística de Galicia, datos sobre su programación, y una detallada “ruta gallega de Madrid”, en la que se da cuenta de todos los centros, asociaciones, asociaciones culturales o cursos de gallego que se pueden encontrar en la capital.

2.3.- El Centro Gallego

También relevante es la labor del Centro Gallego, situado en la calle Carretas y presidido por Fernando de Castro. Su acta fundacional fue firmada en Noviembre de 1892 y en 1893 se celebró, en el teatro de la Comedia, el acto público de presentación, presidido por Manuel Becerra y Rodríguez Carracido, rector de la Universidad Central, y con la presencia de personalidades de la cultura gallega de la talla de Manuel Curros Enríquez, que participó con la lectura de su oda “Na apertura do Centro Galego de Madrid”. A lo largo de estos años, se ha ido formando una amplia galería de ilustres presidentes del centro, entre los que se encuentran Augusto Gonzáles Besada, Emilia Pardo Bazán, Antonio Palacios, Basilio Álvarez Rodríguez, Ramón Suárez Picallo, Manuel Castro Gil y Constantino Lobo Montero.

Entre las celebraciones especiales del Centro se encuentra la del “Día de Galicia en Madrid”, en el que se realiza un encuentro de bandas de gaitas. Esta celebración

incluye una Misa Pontifical en la Catedral de la Almudena y un desfile de todas las bandas por las principales calles del centro de Madrid, cruzando la Puerta del Sol hasta la Plaza Mayor, donde se celebra un festival folclórico en el que participan medio centenar de bandas de gaitas.

En el centro se celebran, además, el entroido, o carnaval, y la fiesta del Magosto con la llegada del otoño, así como la semana de las Letras Gallegas. Como actividades permanentes, en el centro se imparten clases de gallego, de gaita y baile y de manualidades, se organizan exposiciones y conferencias y existe un grupo de teatro vinculado a él.

2.4.- La Escuela Oficial de Idiomas

Tampoco podemos obviar la importancia del departamento de Gallego de la E.O.I, desde donde, además de un importante formación en lengua y cultura gallegas, se fomenta el amor a lo gallego, y se impulsa la organización de actividades y grupos, como el citado grupo de teatro, *Teatroula*, que, de la mano de su director, David Álvarez, trajo el teatro en gallego a Madrid durante los años 2005 y 2006.

2.5.- La Galería Sargadelos

Emblemática y fundamental es, asimismo, la presencia de la *Galería Sargadelos* en el centro de Madrid.

Moitos galegos afincados en Madrid coñecen a rota de Sargadelos, na rúa Zurbano, coma unha rota de volta a Galicia, a esa Galicia da compañía e a señardade que remata na presentación dun libro, nun recital, en calquera cousa das que nos unen de cando en vez a estes homes desterrados pola vida no Madrid finisecular e novosecular (Bouza Álvarez, 2000: 29).

Y estas palabras escritas con Fermín Bouza Álvarez en el libro homenaje a Inés Canosa son una realidad repetida en los labios de cada gallego de Madrid: “A embaixadora de Galicia en Madrid é¹ Inés Canosa, e a embaixada é Sargadelos” (Bouza Álvarez, 2000: 29).

¹ Debemos poner esta frase ya en pasado, dado que Inés Canosa se jubiló en 2006. Desde entonces varias personas han pasado por Sargadelos y en la actualidad la galería es regentada por José Ramón González Rivas.

El *Grupo Sargadelos* nace en 1947 con una pequeña fábrica de cerámica en O Castro de Samoedo, fundada por Isaac Díaz Pardo, escritor y artista. Lo que se pretende es recuperar la tradición ceramista de Sargadelos, que había sido famosa dos siglos antes.

En 1955 Isaac Díaz Pardo viaja a Argentina, donde, además de colaborar en fábricas semejantes, entra en contacto con algunas de las figuras del exilio gallego, como el artista Luis Seoane y el periodista y poeta Lorenzo Varela. En 1963, Díaz Pardo y Seoane crean en Argentina el *Laboratorio de Formas*, un *instituto teórico de diseño en busca del origen de las formas* de Galicia. La fábrica de O Castro y el *Laboratorio* firman un convenio, este mismo año, mediante el que entroncan la actividad económica con el afán de recuperación de la memoria y de la identidad gallega. La actividad en este sentido, desde entonces, es abrumadora: en 1970 crean el complejo industrial de Sargadelos y fundan el Museo Carlos Maside – hoy Museo Gallego de Arte contemporáneo –, y a partir de 1972 establecen el modelo de las denominadas *Galerías Sargadelos*, donde conviven el negocio y la cultura y donde se vende cerámica y libros, y se organizan exposiciones, recitales etc. En relación a lo literario, es especialmente importante la creación del sello editorial del *Grupo Sargadelos*, *Edición do Castro*, que ha recuperado una parte de la memoria histórica de Galicia mediante la publicación de más de dos mil títulos.

Dentro de este espíritu se funda la *Galería Sargadelos de Madrid*, inaugurada el 17 de mayo – Día das Letras Gallegas – de 1975, con una exposición sobre “A presenza de Galiza” en la que participaron Luis Seoane, Dieste, Del Riego, Piñeiro y Rof Carballo. Entonces, una jovencísima Inés Canosa, apenas llegada de Buenos Aires, se puso al frente de la Galería y allí ha permanecido hasta la fecha de su jubilación. La galerista, en una entrevista realizada por Madrygal, habla de Sargadelos como un lugar de cultura, como el espacio de conservación de la cultura propia gallega y como punto de encuentro de los gallegos de Madrid. Los poetas, artista, intelectuales gallegos que allí se reunían también lo veían así, y así se describe Sargadelos en el prólogo “Palabras para Inés” del libro homenaje *Muller de doce sal* (2001):

xornadas de intensidade e emoción cando o público ateigado non cabía na sala de Sargadelos. Alí, respirábase cultura, alí estaba sempre Inés, porque ela sempre está. [...] non hai momento nos veinticinco anos que xa pasaron desde a inauguración de Sargadelos Madrid en que alguén se sentise rexeitado por Inés. Que lle pregunten a

Celso Emilio Ferreiro ou a Manuel Rivas ou hoxe en días aos membros do grupo Bilbao (2001: 8).

3.- La poesía gallega en Madrid

Celso Emilio Ferreiro, Manuel Rivas, el grupo Bilbao – con Vicente Araguas, Manuel Pereira y Rafael Yáñez, entre otros –, son sólo algunos de los nombres de poetas gallegos en Madrid. Hemos dicho que no puede hablarse de la literatura gallega y obviar la literatura gallega que se está haciendo en la capital. Así lo demuestra la profesora Ana Acuña², que en el prólogo del libro *En tránsito. Poesía gallega en Madrid*³, establece una serie de momentos que han sido fundamentales en el desarrollo de la cultura gallega en Madrid, y que se relacionan de manera directa con la evolución operada en la Galicia interior. Al hablar de estos momentos, la estudiosa menciona los siguientes:

3.1.- Años 50/60: Grupo Brais Pinto.

Este grupo estaba constituido por R. Patiño, X. Fernández Ferreiro, H. Barreiro, A. Cribeiro, B. Graña, R. Lorenzo, C. Arias, B. Álvarez, X.L. Méndez Ferrín. Todos ellos son estudiantes y muestran una gran preocupación cultural y política – no podemos olvidar que estamos todavía en los años de la dictadura franquista, contra la que se posicionan los autores de los que hablamos. De la actividad de este grupo surge la colección de poesía “Brais Pinto”.

3.2.- Años 70/80: Durante estos años ocurren varios acontecimientos dignos de mención.

- Segunda época del grupo Brais Pinto, en la que sólo permanecen en Madrid Patiño, Cribeiro y Arias, que afirma: “A *Gadaña* é a segunda versión de Brais Pinto, a segunda época” (cit. en Araguas y Pereira, 2001: 10).

² La profesora Ana Acuña ha realizado, asimismo, en su tesis doctoral un estudio minucioso sobre la poesía gallega en Madrid. Estudio que será publicado próximamente.

³ Esta antología recoge la obra de Celso Emilio Ferreiro, Xosé María Díez Castro, Sabino Torres Ferrer, Reimundo Patiño, Xosé Alexandre Cribeiro, Antonia Domínguez Rey, Fermín Bouza Álvarez, Alfonso Armada, Claudio Pato, Xavier Frías Conde, Maite Dono, José Manuel Outeiro, Victoria Veiguela.

- Nacimiento de la Librería/galería Sargadelos,
- Asociación “Irmandade Galega”, a la que pertenecía Celso Emilio Ferreiro y que Vicente Araguas, en *Voz e voto. Homenaxe a Celso Emilio Ferreiro no X aniversario do seu pasamento* (1991) recuerda con las siguientes palabras:

Por entón un fato de xente, entre os que quero salientar a Delfín Mariño e Lis García Ferreiro, fundáramos a *Irmandade Galega de Madrid*. Celso era o segredario e Ben-Cho-Shey (sempre acompañado polo fiel Mosquera) o presidente (cit. en Araguas y Pereira, 2001: 10).

- Asociación Lóstrego

Esta asociación, más inclinada a la política, se uniría a la *Irmandade galega*, dando como fruto la *Revista Irmandade Galega/Lóstrego*, en los años 80.

- Revista Loia.

En esta revista, que presentaba procedimientos comunes con *Rompente*⁴, participaron Lois Pereiro, Reimundo Patiño, Vicente Araguas y Fermín Bouza entre otros. Manuel Rivas, en el prólogo al libro de L. Pereiro, *Poemas para unha Loia* (1997), escribe de ella que fue: “Unha revista galega minoritaria, artesanal e fotocopiada que uns estudantes galegos tiraron en Madrid os anos 1975-1979. Saíron catro números. O seu esforzo [...] non se perdeu” (en Araguas y Pereira, 2001:11).

3.3.- Años 90. De nuevo, encontramos varios acontecimientos importantes a lo largo de esta época:

- Colección de poesía “Hipocampo Amigo”, de la mano de S. Torres.
- Fundación del Grupo Poético BILBAO.

El Grupo Poético BILBAO nace en 1996, cuando en la presentación del poemario de Vicente Araguas *O gato branco*, coinciden sus miembros y deciden hacer tertulias en el Café Comercial⁵ el último sábado de cada mes. Según Manuel Pereira afirma en entrevista personal, este grupo se basa más en la amistad y en el deseo de mantener viva la cultura gallega en Madrid que en una estética común. En los primeros años de vida del grupo, participaron juntos en varios recitales, como el del Ateneo de

⁴ Igual que *Rompente*, *Loia* introduce entre sus páginas collage, cómic, dibujo, grafismo, viñetas... Las semejanzas son explicables por los enlaces entre *Rompente* y la revista madrileña: los pintores Andrés Patiño y Menchu Lamas.

⁵ De ahí el título de la antología realizada por el grupo en 1998. En ella se recoge la obra de Vicente Araguas, Fermín Bouza, Xavier Frías, Claudio Pato, José Manuel Outeiro y Manuel Pereira.

Madrid en 1997, el organizado por la Titulación de Filología Románica de la Universidad Complutense de Madrid en 1998 o, en este mismo año, el de la librería Sargadelos. Asimismo, crearon la colección Roibén en la que publicaron muchos de sus miembros y a la que pertenece la antología *Comercial*. En la actualidad, los recitales comunes son más escasos y la labor del grupo se limita, en la mayoría de los casos a las reuniones en el Café Comercial.

- Revista *Loia IIª xeira*, que reaparece en 1999, de la mano de Fermín Bouza y la colaboración del Grupo Bilbao.
- *acef* (“asociación Celso Emilio Ferreiro”). Esta asociación nace en 2000 con la finalidad de acoger las nuevas publicaciones de la colección *O Roibén*.

Un detalle importante que señala Acuña y que no debemos olvidar, es que, en Madrid, donde muchas veces la presencia de los gallegos es transitoria, estos grupos no son espacios estancos, sino que los integrantes de cada uno de ellos se reintegran en otro en el momento en el que su grupo de origen desaparece o se debilita. Por ello, podemos hablar, como hace Ana Acuña, de fusión y transfusión de grupos y personas.

4.- Conclusión

Muchos son los escritores gallegos que han pasado por Madrid, muchos los que han hecho literatura gallega y cultura gallega en Madrid, muchos los que:

Viviron ou viven en Madrid un tempo abondo significativo, non como para consideralos nativos da urbe, pero si veciños de pleno dereito ou cidadáns madrileños, se é que tal categoría existe, que seguramente non, e velaí unha das posibles gracias de ser, e estar, madrileño (Araguas y Pereira, 2001: 6).

Muchos autores gallegos, “están” madrileños y crean en Madrid pequeños espacios donde se habla gallego, donde se siente gallego y se vive gallego. Crean así el Madrid plural que conocemos, y siguen creando cultura, gallega, pero en Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGUAS, Vicente y PEREIRA VALCÁRCEL, Manuel (2001): *En tránsito. Poesía galega en Madrid*; Limiar de ACUÑA, Ana; Sada, A Coruña, Ediciós do Castro.
- AA.VV. (1998): *Comercial. Poesía Galega en Madrid*; Madrid, Río Xuvia.
- AA.VV. (2001): *Muller de doce sal. Homenaxe a Inés Canosa*, Madrid, vtp editorial.
- AA.VV. (2009): *La Facultad de Filosofía y Letras de Madrid en la Segunda República. Arquitectura y Universidad durante los años 30*, coordinación y dirección de LÓPEZ RÍOS, S. y GONZÁLEZ CÁRCELES, J.A., Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Ayuntamiento de Madrid y Ediciones de Arquitectura COAM.
- LAMA, J.M. (2006): “Sargadelos: empresa y cultura” accedido en <http://josemarialama.blogspot.com/2006/02/sargadelos-empresa-y-cultura.html>, consultada el 3 de abril de 2009.
- REGUEIRO SALGADO, Begoña (2006): “Manuel Pereira Valcárcel. Poesía de la experiencia en la Galicia actual”, *Madrygal. Revista de estudios gallegos* (UCM), vol.9, pp.103-113.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Isaac_D%C3%ADaz_Pardo, consultada el 13 de Abril de 2009.
- <http://www.ucm.es/centros/webs/ffilo/index.php?tp=Madrygal.%20Revista%20de%20Estudios%20Gallegos&a=alumnos&d=8760.php>, consultada el 3 de abril de 2009.
- <http://casadegalicia.xunta.es/web/castellano/inicio>, consultada el 3 de abril de 2009.
- <http://www.ordenvieira.com/p/c/CentroGallego.html>, consultada el 3 de abril de 2009.
- <http://www.sargadelos.com/galerias/galeria.php?id=13&lg=cas>, consultada el 3 de abril de 2009.
- http://www.laopinioncoruna.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2008090700_13_219190__Cultura-Isaac-Diaz-Pardo-Sargadelos-solo-interesa-dinero, consultada el 13 de Abril de 2009.
- http://www.laopinioncoruna.es/secciones/noticia.jsp?pRef=2598_13_149892__CULTURA-Acoso-Isaac-Diaz-Pardo, consultada el 13 de Abril de 2009.
- <http://www.fundacionfeima.es/Feima/presentacion>, consultada el 14 de Abril de 2009.

“EL LABERINTO DEL FAUNO”: SINCRETISMO DE GÉNERO ENTRE EL IMAGINARIO MEXICANO Y EL ESPAÑOL, EN EL UMBRAL DE UNA NUEVA FEMINEIDAD

Yolanda Reyes

National University of Ireland, Galway

Palabras clave: Cine, Semiótica, Sociología, Feminismo, Transculturalidad.

Con la presente comunicación mi objetivo es analizar los arquetipos existentes en el imaginario hispano-mexicano, sus interacciones y ver como se dan cita en la película *El laberinto de Fauno*, así como fundamentar la hipótesis de que el autor propone un nuevo modelo de femineidad para el cine mexicano, resultado a su vez de una transculturación entre ambos países.

Antes de hablar de los arquetipos femeninos que han prevalecido en el imaginario y la cultura de México, he de hacer referencia a lo que Estela Serret denomina “orden simbólico” (Serret, 1999); esa estructura que asigna determinadas posiciones a los símbolos, paradigmas y arquetipos que cumplen una función pedagógico-taxonómica en las sociedades. Según Serret el imaginario colectivo dota a los arquetipos de una serie de características y cualidades que por lo general funcionan en oposiciones antagónicas y establecen una intrínseca valoración. Generalmente los símbolos o arquetipos se derivan de imágenes seculares, religiosas, mitos o elementos histórico-discursivos que con el paso del tiempo se legitiman casi por hábito. Cuando atendemos a la simbólica de género, se percibe una tendencia a la polarización referida en que “lo masculino” connota actividad, creación, cultura y fuerza mientras que “lo femenino” remite por lo general a marginalidad, naturaleza, pasividad y subordinación. Dentro de lo considerado “el ser femenino” hay a su vez una subdivisión dual en que coexisten cualidades tales como abnegación, bondad y entrega entre otras, consideradas como ideales en la mujer, y las de la llamada “mujer naturaleza” que son, por mencionar algunas: impulsividad, independencia y un cierto componente de peligrosidad.

Los dos arquetipos femeninos más importantes en México han sido sin duda la Virgen de Guadalupe y la Malinche. En éstos se funden (y confunden) figuras

mitológicas con personajes históricos. El uso que se le ha dado a dichos arquetipos ha dependido del discurso imperante y de la necesidad de catalogar a la mujer dentro de la sociedad a lo largo de nuestra historia. Huelga decir que la sociedad mexicana y sus sistemas políticos se caracterizan por ser eminentemente patriarcales. Ello se demuestra atendiendo al discurso post-revolucionario, que ha conformado los ideales patrióticos y la identidad nacional. A éste respecto no podemos dejar de mencionar las teorías de Octavio Paz cuando afirma que la Revolución mexicana es el punto de partida en el proceso de construcción de la identidad nacional en un sentido positivo (Paz, 1984). En sus reflexiones Paz admite que hay una recuperación de nuestro pasado indígena como único elemento cultural propio y auténtico por encima de las influencias culturales del exterior. Bajo esta premisa el pueblo mexicano asumiría el papel de una nación herida, mancillada, marcada por el trauma de la Conquista Española. En ésta constelación se activan conceptos de género en que ambos, el invasor y el Gobierno, juegan el rol “masculino” ya que su fuerza y acción moldean al pueblo (masa informe y pasiva) que es el complementario rol “femenino”. Aquí es donde la figura de la Malinche cobra su dimensión simbólica como se analizará mas adelante.

La Virgen de Guadalupe es por definición un arquetipo sincrético de las imaginerías religiosas española y mexicana. Existen una serie de correlaciones entre las circunstancias que generaron el mito de la Virgen de Extremadura (tierra natal de Cortés y otros conquistadores españoles) y el de su homónima mexicana, como son sus características físicas o las supuestas condiciones de su aparición. Ambas se aparecen a un humilde pastor (en el caso de la mexicana a un indio de la zona del Tepeyac) en un monte entre peñascos, curiosamente en una época en que tanto en España (debido a la invasión musulmana) como en la comunidad indígena de México hay reticencias al aceptar la nueva religión y reina el escepticismo hacia la Iglesia. Se presume que ambas vírgenes demandan que se les edifique una capilla en la cima del monte, y ambas son de tez morena. Es sabido que La Virgen de Guadalupe mexicana incorpora a su vez, muchos de las rasgos de la deidad azteca Tonantzin, cuyo principal santuario se ubicaba en el cerro del Tepeyac y al que acudían ya por entonces peregrinos de todo el país. Este sincretismo topográfico no es gratuito y responde a una hábil estrategia de la iglesia para mimetizar de forma más fluida a ambas figuras religiosas. Los misioneros de la

época sabían del politeísmo existente en el pueblo náhuatl y lo utilizaron para instaurar la nueva imaginaria católica.

Respecto a la figura de la Malinche hay innumerables especulaciones. Para empezar se le ha considerado como la traidora a la patria por excelencia y vital en el proceso de la Conquista, primero como traductora y en un momento dado como cómplice de ésta. Presuntamente se alía a los conquistadores convirtiéndose a sus usos y costumbres, gestando al que se suele considerar el primer mestizo y casándose finalmente con el terrateniente español Juan Jaramillo. Sin embargo, se suele obviar que en su condición de esclava la Malinche fue dada como parte de un tributo a Cortés tras su victoria en la batalla de Cintla. El regalo incluía otras veinte mujeres, gallinas, maíz y oro.

Por otro lado, crónicas como la de Bernal Díaz del Castillo la describen como “entremetida”, “bulliciosa” y “desenvuelta” (Díaz del Castillo, 1983). Su temperamento y fuerte personalidad hacen que pase de esclava a una suerte de secretaria. En las diversas descripciones de la Malinche se usa con frecuencia el término “faraute” de quien se dice, posee iniciativa, media, espía y es, como en éste caso concreto, mediadora entre culturas. En otros pasajes el historiador la califica de “varonil” debido a su temple y fortaleza, ya que no era fácilmente impresionable al escuchar los desastres y torturas propias de la guerra. Como podemos ver, hay discrepancias entre los escasos testimonios de los cronistas de la época y la imagen que algunos teóricos ofrecen de esta figura. Paz por ejemplo la llama explícitamente “La Chingada” y la califica de abyecta por lo que él considera, su extrema pasividad. También asevera que “es la atroz encarnación de la condición femenina” y llega incluso a la siguiente conclusión freudiana:

Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. Y del mismo modo que el niño no perdona a su madre que lo abandone para ir en busca de su padre, el pueblo mexicano no perdona la traición de la Malinche (Paz, 1984: 77).

La Malinche como símbolo forma parte del discurso post-revolucionario en que, como hemos dicho, se intentan rescatar los valores indigenistas y en que se considera negativa toda influencia del exterior. De modo que ¿Qué mejor herramienta para simbolizar la fascinación por lo europeo que el pueblo mexicano manifestara durante la época del porfiriato y que era considerada como traición? En ello se evidencia el

machismo inherente a la cultura de México. Como denuncia vehemente Margo Glanz: “ser mexicana y ser mujer implica, según el discurso dominante, una doble marginación (Glanz, 1992: 282). A raíz de la figura de la Malinche surge el término “malinchismo” en los años 1940s relativo a la burguesía desnacionalizada que desde el punto de vista de la izquierda del período post-revolucionario designara al anti-patriotismo de quienes preferían la cultura extranjera. Es importante señalar que tanto la literatura, drama y cine de México usa reiteradamente esa representación dual de la mujer; especialmente durante la llamada “Época de Oro del cine mexicano”, periodo que abarca desde 1935 hasta finales de los años 1950s y que supuso un florecimiento en la producción cinematográfica de México. Siguiendo algunas de las teorías de Joan Hershfield éstos arquetipos se corresponden con la dualidad Virgen/Prostituta generalizada en el mundo occidental. Hershfield arguye que ambas figuras se inscriben en un muy contradictorio marco simbólico: La Malinche, presunta concubina de Cortés quien coadyuvó a la conquista de México, representa al mismo tiempo la Madre (del mestizo mexicano) y “La chingada”, quien como hemos visto es la mujer violada, la prostituta o la que se vende al mejor postor. La Virgen de Guadalupe por su parte, presunta aparición de la Virgen María al indio Juan Diego, es al mismo tiempo Madre (de Dios y de los Mexicanos) y Virgen. Ambas figuras refuerzan de distinta manera estructuras patriarcales, en que se ve a la mujer únicamente como madre o como objeto sexual (Hershfield, 1996: 15).

Para poder extrapolar éstos dos arquetipos a la película de nuestro análisis *El laberinto de Fauno* de Guillermo del Toro, debemos tomar en cuenta el contexto y las condiciones en que ésta fue concebida. Es importante recordar que la obra cinematográfica de éste director se caracteriza por su espíritu post-moderno ya que en ella se fusionan y subvierten diferentes estéticas, épocas y culturas. Por ello no es de extrañar que combine con fluidez el asunto de la Guerra Civil española con el proceso de transculturación mismo de México, operado a lo largo de su historia y resumido hasta cierto punto en los dos arquetipos referidos. Es sabido que originalmente el director tenía la intención de enmarcar ésta fábula en México, en concreto durante la Revolución mexicana (Wood, 2006: 110). Sin embargo dadas las favorables condiciones de coproducción con España y la reciente popularidad del cine mexicano a nivel internacional, los hermanos Almodóvar decidieron financiar el proyecto con la

condición de que la historia se desarrollase en dicho país. De ése modo *El Espinazo del diablo*, (primera parte de una pretendida trilogía acerca de la función de la fantasía como herramienta de evasión ante la crudeza de la guerra) también se sitúa en la España de los años 1940s, en el marco de la Guerra civil que como asevera el realizador, al igual que la Revolución mexicana “es una guerra íntima en que los hermanos se matan entre ellos” (Wood, 2006: 110).

Este cuento de hadas para adultos se sitúa en el norte de España, en el año 1944. La guerra civil ha finalizado y los Falangistas subyugan al país en el nombre de Franco. Los “Maquis” (una agrupación que persigue los ideales republicanos y que aún pone resistencia al sistema militarista) esperan el momento oportuno para hacer su aparición escondidos en el bosque. Ofelia, la heroína y su madre quien padece un embarazo complicado llegan a la misma zona desde la ciudad a petición del Capitán Vidal, padrastro de Ofelia. El capitán se caracteriza por su dureza y frialdad y pronto manifiesta rasgos eminentemente dictatoriales que lo identifican con el propio Franco. Paralelamente a la historia se despliega una trama irreal en que se plantean temas como la pérdida de la inocencia, la función de la fantasía y los retos de un adolescente en su proceso hacia la madurez, del mismo modo en que son explorados en *El Espinazo del diablo*, en éste caso mediante la presencia de un Fauno mítico que convence a la protagonista de que es la legendaria princesa Moana lo que ha de demostrar a través de una serie de pruebas.

Aparte del de Ofelia, los dos personajes femeninos de la película se corresponden sospechosamente (como se explicará a continuación) a los arquetipos de la Virgen de Guadalupe y la Malinche. Esto cobra sentido si tomamos en cuenta el bagaje cultural y cinematográfico del autor quien evidentemente se ha nutrido de la imaginaria existente en su país de origen.

Durante gran parte de la película y en especial en la escena final, Carmen es la madre por excelencia. Como hemos dicho, en su sincretismo la Guadalupana a su vez retoma muchas de las características de Tonantzin (que en lengua náhuatl quiere decir “nuestra madre”). Dentro de los innumerables mitos que circundan a la Virgen mexicana, figura el hecho de que se trata de una virgen embarazada; siguiendo la creencia de que en la época de su conjetural aparición las mujeres en estado llevaban una cinta morada alrededor de la cintura para indicar su embarazo. La Virgen de

Guadalupe no es una virgen “con niño” como muchas de las advocaciones de la Virgen María, ni una Virgen “inmaculada”, sino una Virgen hipotéticamente preñada. Carmen se caracteriza en la película por su embarazo; desde el inicio se le ve en un estado avanzado de gravidez y muere al dar a luz. Se define por su carácter protector y maternal. Lo hace patente en el hecho de aceptar al Capitán para que ella y su hija no sigan desamparadas como hasta entonces. En otra secuencia Carmen intercede entre Ofelia y su padrastro durante una dura reprimenda (la Guadalupeana usualmente funge como intercesora). Otro rasgo que conecta a estas dos figuras es la maternidad entendida como sacrificio y abnegación, en Carmen es tal que da su vida durante el alumbramiento del hermano de Ofelia. La Virgen de Guadalupe tiene como característica fundamental su bondad y abnegación, sus feligreses le rezan y piden con la convicción de que ella concederá. Por otro lado ambas figuras funcionan como mediadoras entre dos mundos antagónicos; sabido es que Carmen proviene de un origen humilde ya que estaba casada con un sastre al que el Capitán Vidal dio muerte para conseguir quedarse con ella. Como la nueva Virgen católica en el México recién colonizado, Carmen arriba a un mundo que no le pertenece. Por tanto es en cierta manera un puente entre esas dos esferas: la de la clase trabajadora y la de la milicia poderosa en que se desenvuelve el Capitán. De esa misma manera y, siguiendo el mito, la Virgen de Guadalupe hablaría en náhuatl con Juan Diego, intercediendo así entre los dos pueblos y atenuando las diferencias entre dominadores y dominados.

Por su parte el personaje de Mercedes aparece también como mediadora, pero ella (al contrario que Carmen) es una mujer de gran determinación, valentía y coraje. A pesar de ser una criada ejerce un importante rol en la sublevación de los rebeldes y por ello se emparentaría más con la Malinche (aunque Mercedes no traiciona a los suyos como presuntamente lo hiciera aquella). Mercedes también proviene de un mundo distinto al del Capitán; es hermana de uno de los líderes de los Maquis, está a favor de los ideales políticos de los republicanos y sin embargo sirve y atiende al enemigo de la misma manera en que la Malinche lo hiciera con el conquistador. Aún cuando no hay connotaciones sexuales en el servilismo que Mercedes muestra al capitán, está claro que funge como espía, mediadora aunque para ello tenga que traicionar a su propio pueblo. En una escena puntual del filme ella misma afirma ser una cobarde al servir al enemigo. Sin embargo en otra escena clave se defiende y se muestra incluso sanguinaria cuando

ataca al Capitán con un cuchillo en defensa propia; se torna valiente y podríamos decir “varonil”, adjetivo que utilizara Díaz del Castillo al describir a la Malinche.

No obstante, se puede percibir un proceso reversible e intercambiable entre los dos personajes y sus características. Mercedes es también una figura materna para Ofelia y se muestra más comprensiva que Carmen sobretodo al respecto de su propensión a la fantasía. También protege a los rebeldes e incluso arriesga su vida para proveerles de medicamentos y comida. Finalmente se hace cargo de la niña una vez que ésta queda huérfana, e incluso le canta nanas para reconfortarla. Por su parte hay momentos en que el personaje de Carmen se asemeja más a la Malinche, sobretodo por su traición simbólica. Como se ha dicho ella proviene del mundo de los oprimidos, y en lugar de luchar contra la dictadura se mimetiza con ella casándose con un tirano, adquiriendo su estilo de vida y acatando sus preceptos con tal de obtener protección. Además se podría decir que lleva en sus entrañas a un hijo “mestizo” igual que la Malinche, fruto del maridaje entre dos culturas (en éste caso, clases sociales e ideologías) antagónicas. Hasta cierto punto Ofelia nunca le perdona esa traición cuando le pregunta inquisitiva porqué ha tenido que casarse con ése hombre, de la misma manera en que, como hemos visto, el pueblo mexicano no perdona la traición histórica de la Malinche.

Al respecto de la aparentemente irreconciliable fusión entre los dos arquetipos femeninos mexicanos Roger Bartra afirma en su libro *La Jaula de la melancolía* que la Guadalupana y la Malinche son dos caras de la misma moneda; ambas se fusionan y son el eje fundacional de la patria. Él propone la idea de un solo arquetipo que conjuga ambas expresiones antagónicas en uno y lo acuña como “La Chingadalupe” que en sus palabras es: “una imagen ideal que el macho mexicano ha de formarse de su compañera, la cual debe fornicar con desenfreno gozoso y al mismo tiempo ser virginal y consoladora” (Bartra, 2005: 211).

De ese modo vemos que aún cuando se conjugan y mezclan los dos conceptos antagónicos referidos para crear una sola imagen de femineidad, ésta es planteada de nuevo desde el punto de vista masculino, según el cual un solo modelo de mujer saciaría todas sus necesidades y apremios. En cierta medida se podría afirmar que tanto Mercedes como Carmen son “Chingadalupes” pues como hemos visto mezclan

características de ambos arquetipos en función de la historia, sin ofrecer otros rasgos más allá de la clásica dicotomía femenina.

Para continuar con éste análisis hay que tener en cuenta también los arquetipos femeninos de España, que en mayor o menor medida se ven reflejados en los personajes de *El Laberinto de Fauno*, especialmente en la niña Ofelia. Como se ha mencionado la Virgen de Guadalupe es la versión mexicana de las diversas advocaciones marianas entre ellas la aludida Virgen de Extremadura. La Malinche sería el equivalente a la judeo-cristiana Eva, por lo que no es necesario analizar en detalle éstas dos figuras que evidentemente están también presentes en la imaginaria española.

En la galería de personajes de España se alude continuamente a una de las mujeres más populares de su historia: La Pasionaria. De verdadero nombre Dolores Ibarruri, fue una dirigente política del partido comunista español y peleó por los derechos de las mujeres durante la Guerra Civil y la post-guerra. La Pasionaria era originaria de Vizcaya, aspiraba a ser maestra y se caracterizaba por ir siempre vestida de luto. El apodo proviene de un seudónimo con que firmó su primer artículo y define su carácter incendiario y la fuerza de su convicción. Una de sus frases célebres revela su temple y orgullo: “*antes morir de pie que vivir de rodillas*”. En 1980 se hizo un documental sobre su vida titulada *Dolores* (dirigida por José Luis García Sánchez y Andrés Linares). La Pasionaria encarna el arquetipo español de la mujer luchadora, sobria que conoce y defiende sus derechos. Algunos ejemplos cinematográficos son: *Cría Cuervos* de Carlos Saura (1975) cuya protagonista es una mujer independiente con mucho carácter que se siente culpable sin motivos por la muerte de su padre, un militar represor al que ella odiaba. Esta historia se desarrolla también en la era final del franquismo. Otras películas de Saura como *Ana y los lobos* o *Elisa vida mía*, continúan con la exploración de éste personaje. Por otro lado varias de las películas de Luis Buñuel tales como *Tristana*, *Ensayo de un crimen*, *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz* o *Ese oscuro objeto de deseo* recrean el estereotipo de mujer reprimida y férrea siempre vestida de negro, aunque es llevado al extremo de la exageración y parodia, como fruto de las propias obsesiones del director calandino. También podemos ver reminiscencias de éste arquetipo en *El Espinazo del diablo* que como hemos mencionado, es predecesora de *El Laberinto del Fauno*. El rol que interpreta Marisa Paredes en aquel film se muestra firme en todo momento en cuanto a sus convicciones

políticas, al grado de poner en juego su vida por la causa republicana, en una patente semejanza con la Pasionaria. En el personaje Mercedes de *El laberinto del Fauno* vemos también muchos de los rasgos mencionados: indumentaria negra, acato a la reglas dictatoriales hasta que debe rebelarse, sobriedad, eficacia, y en un momento determinado valor y agresividad.

En cuanto al papel de Ofelia vemos que no se ciñe a ninguno de los dos arquetipos mexicanos. Parece que incluso deliberadamente los rechaza. Claramente rehúsa el rol de madre porque lo considera doloroso y peligroso al ver como su madre perece en un mal parto. Tampoco parece aprobar el riesgo al que se somete Mercedes al ser cómplice de los rebeldes y vivir bajo el techo del enemigo. A pesar de que ella en cierto modo es maternal y protectora con su hermano al negarse a entregarlo al Fauno o al Capitán, no llega a emparentarse consistentemente con la Guadalupe, tampoco con la Malinche puesto que se mantiene al margen de la realidad, vive en su propia imaginación. Aunque se le podría considerar también una “Chingadalupe” por poseer ciertos rasgos de los dos arquetipos, considero que con ella el autor ofrece un tercer modelo femenino inusual en la cinematografía mexicana. Está más ligado a la imagen de la mujer independiente, emprendedora, ávida de saber y curiosa por naturaleza: una más positiva e idealizada Pandora, que lejos de desencadenar los males de la humanidad deja al mundo su legado de fantasía e ilusión para restablecer el equilibrio y un cierto balance dentro incluso de las calamidades e injusticias de la guerra. Hay también ecos de la Ariadna de la mitología griega.

Hay por otro lado coincidencias con Lilith, quien según Judith Plaskow en su lectura del Ozar Midrashim fuera la primera mujer creada en equidad junto a Adán, antes de la Eva hecha de una costilla de éste. (Plaskow, 2005). Ofelia es una pre-adolescente rebelde y soñadora que huye de los preceptos dictatoriales de su padrastro creando su propio mundo de ensueño habitado por monstruos, hadas y faunos en que ella es la esperada princesa. De la misma manera que la Dorothy del *El mago de Oz* de Victor Flemming o la *Alice* de Lewis Carroll, combina inocencia con un marcado deseo de descubrir y aceptar retos, en una búsqueda constante de la verdad y el conocimiento. Literalmente traza su propio sendero. En ese sentido habría en ella más ecos del arquetipo de la Pasionaria que de cualquiera de las otras dos figuras mexicanas. También nos remite a otro carácter propio de la cinematografía española: el de la mujer

incipiente, surgido a partir de *El Espíritu de la colmena* de Victor Erice, cuya protagonista Ana, una niña inocente, cándida y curiosa confronta la violencia de la guerra. El propio Guillermo del Toro afirma: “*El Espíritu de la colmena* es una película seminal para mí. Incluso modelé la niña en *Cronos* exactamente como Ana Torrent” (Wood, 2006: 112). *Cronos* es su primer largometraje, y encontramos ecos de esa caracterización y personalidad también en Ofelia.

Esta misma figura está presente en obras literarias clave sobre la era franquista escritas por mujeres, tales como la novela *Primera Memoria* de Ana María Matute que habla del paso de la niñez a la adolescencia de Matia en el marco de la era Franquista, pero sobre todo de la perversión de la inocencia. En éste sentido también observamos conexiones con la película mexicana *Elisa antes del fin del mundo* de Juan Antonio de la Riva (1996), en cuanto al marcado contraste entre la genuina inocencia de la protagonista y la violencia de la capital mexicana. Elisa se refugia en las cucarachas y otros insectos que le hacen compañía y se rehúsa a seguir la forma de vida de los adultos a su alrededor. En cambio, prefiere construir su propio mundo al igual que Ofelia, como respuesta a una incipiente pero clara reticencia al machismo.

La curiosidad de ambas, Ofelia y Elisa, su notoria autonomía y el proceso de descubrimiento de su propio ser las lleva a lugares peligrosos, casi siempre a subterráneos u oscuras oquedades. En ésta topografía hay implícito un mecanismo de interiorización, de reconocimiento del propio cuerpo femenino, del misterio de su femineidad. En cuanto al mito de Pandora la feminista Laura Mulvey afirma que:

hay tres motivos “cliché” o elementos míticos que son centrales en la iconografía de Pandora: 1. Femineidad planteada como enigma. 2. Curiosidad femenina como transgresiva y peligrosa. Y 3. La configuración espacial o topográfica del cuerpo femenino como un dentro y un fuera (Mulvey, 1995: 11).

Pandora como paradigma de la curiosidad femenina hace eco en Alice, Dorothy, Elisa y evidentemente en nuestra Ofelia, ya que todas ellas descienden literalmente a cavidades habitadas por monstruos en busca de su propia identidad y asumen una serie de cometidos (creados por ellas mismas) para poder demostrar su propia condición de mujeres en un nuevo orden. Desde el principio de la película Ofelia se muestra reacia a crecer y a hacerse “adulta” a pesar de los reproches de su madre por seguir leyendo cuentos de hadas. Pareciera que no desea cruzar ese umbral de femineidad impuesto, poco atrayente, especialmente en medio de ese clima dictatorial y machista. Es quizá

por ello que prefiere encarar al Capitán y ser aniquilada por él antes que acatar su rígido sistema de valores y normas. En cambio inventa un juego con nuevas reglas en que ella se vuelve inmortal y reina hasta el fin de los tiempos en un mundo de equidad. Ofelia a petición de su madre se sienta al lado del trono del rey-padre para reinar con él codo a codo. En definitiva la utopía de la igualdad de género queda únicamente esbozada, ¿Estamos en el umbral de una nueva femineidad del cine mexicano? Al igual que en la entrada al laberinto, Ofelia yace (y renace) en la promesa de una vida mejor. Como hemos visto *El laberinto de Fauno* funciona a la vez como una revisión y crítica al delicado asunto de la representación de género y como un verdadero tratado del proceso de transculturación entre México y España.

BIBLIOGRAFÍA

- AYALA BLANCO, Jorge (1968): *La aventura del cine mexicano*, México DF, Ediciones Era.
- _____ (2001): *La fugacidad del cine mexicano*, México DF, Océano.
- BARTRA, Roger (2005): *La Jaula de la melancolía*, De Bolsillo, México DF, De Bolsillo.
- DE LAURETIS, Teresa (1982): *Desire in narrative: Alice doesn't: Feminist Semiotics Cinema*, Bloomington, University of Indiana Press.
- _____ (1987): *Technologies of Gender*, Bloomington and Indianapolis, University of Indiana Press.
- DE SAHAGÚN, fray Bernardino (1956): *Historia general de las cosas de Nueva España (hacia 1565)*, México DF, Angel María Garibay K.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal (1983): *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México DF, Editorial Patria.
- DOANE, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales, Feminism, Film Theory and Psychoanalysis*, New York, Routledge.
- FRANCO, Jean (1989): *Plotting Women, Gender and Representation in Mexico*, New York Columbia University Press.
- GLANZ, Margo (1992): *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México DF, Taurus.

- HERSCHFIELD, Joanne (1996): *Mexican Cinema, Mexican Woman (1940-1950)*, Arizona, The University of Arizona Press.
- HERSCHFIELD, Joanne y R. Maciel, David, ed. (1999): *Mexico's Cinema: a Century of Film and Filmmakers*, Wilmington, Scholarly Resources.
- KING, John. Alvarado, Manuel y López, Ana María, ed. (1993): *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, London, British Film Institute.
- MORA, Carl J. (1982): *Mexican Cinema: Reflection of a Society, 1896-1988*, Berkeley, University of California Press.
- MULVEY, Laura (1995): "The Myth of Pandora", en *Feminism in the Cinema*, ed. Laura Pietropaolo y Ada Testaferro, Bloomington, Indiana University Press, pp.3-19.
- PANIAGUÁ, Paulo Antonio, ed. (1995): *Mexican Cinema*, London, British Film Institute.
- PAZ, Octavio (1984): *El laberinto de la Soledad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PENLEY, Constante, ed. (1988): *Feminism and Film Theory*, New York, Routledge.
- PIETROPAOLO, Laura y Testaferri, Ada, ed (1995): *Feminism in the Cinema*, Bloomington Indiana University Press.
- PLASKOW, Judith (2005): *The Coming of Lilith: Essays on Feminism, Judaism, and Sexual Ethics, 1972-2003*, Boston, Donna Berman.
- SERRET, Estela (1999): "Identidad de género e identidad nacional en México", en R. Béjar y H. Rosales, ed. *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*, México DF, Siglo Veintiuno.
- SHAW, Debora (2003): *Contemporary cinema of Latin America*, New York, The Continuum International Publishing Group Inc.
- THORNHAM, Sue, ed. (1999): *Feminist Film Theory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- WOOD, Jason, ed. (2006): *The Faber Book of Mexican Cinema*, London, Faber and Faber.

JOSEP PLA: ASPECTOS DE LA LITERATURA ESPAÑOLA DE POSGUERRA VISTOS DESDE EL EMPORDÀ

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

Palabras clave: Crítica, Prensa, Bilingüismo, Cataluña, Posguerra.

*Mi vida habitual transcurre en un espacio que en realidad no conoce la primavera,
como saben todos sus naturales. Sin duda por esto mis facultades líricas son
escasísimas, por no decir nulas.*

Josep Pla

Quería empezar con este breve fragmento porque, en efecto, hay una relación unívoca entre Josep Pla y su tierra: L'Empordà, una enorme planicie de antiguas marismas secadas y convertidas en tierra de cultivo y en arrozales, que se extiende desde les Gavarres hasta les Alberes. Una planicie que barre el viento del norte muy a menudo. Es ese viento, la tramontana, quien impide el paso gradual y placentero de las estaciones más tenues – el otoño y la primavera – y quien propicia el asentamiento de los valores extremos del verano y del invierno. Se cuenta que cuando Pla recibía visitas en su “mas” de Llofriu – un mas es la construcción típica del campo catalán, heredera de la villa romana y rodeada de tierras y campos cultivables –, subía con dichas visitas a lo alto de algún pequeño montículo. Desde allí, los amigos podían contemplar la inmensidad casi marina de la plana del Empordà y, en la plenitud de la sorpresa y la admiración de sus congéneres, Pla soltaba su golpe de efecto: “¿Veis? Esto es l'Empordà. Aquí no hay ni toros ni hipotecas.”

Han pasado los años. Pla ha muerto y su obra perdura. Pero l'Empordà sigue siendo l'Empordà: ni toros ni hipotecas.

Esta idiosincrasia propia de la tierra y ese pragmatismo del carácter de sus gentes – que pagan con dinero contante y sonante, un billete encima del otro, sin hipotecas –, impregnan la personalidad de Pla y eso se traslada a todos sus textos. Un

pragmatismo y un carácter intransferible – y muchas veces polémico – que también afectó a su personal postura frente al hecho lingüístico y frente a la estética literaria. Paisaje y cotidianidad van a ser, precisamente, dos conceptos fundamentales en la magna obra del escritor ampurdanés. Por un lado, el paisaje de su tierra que describíamos al principio y la visión del paso del tiempo natural sobre ese paisaje son dos de los filones que recorren sus textos; y, por otra parte, la cotidianidad de los temas, de los personajes y de la expresión que logró forjar, van a ser también casi un imperativo al escribir. La fusión de literatura y vida, de escribir sobre cosas reales y vividas, con una fuerza que no emane del intelecto sino de la sangre, iba a ser el motivo central del ejercicio literario y crítico de Josep Pla: tanto en la creación de sus obras como en la recepción crítica de las obras de los demás.

En cuanto a su visión del hecho lingüístico. La idiosincrasia compleja de Pla y su ambivalencia en distintos artículos periodísticos con opiniones contradictorias sobre el catalán impiden que se establezca un pensamiento unívoco sobre su postura frente a la lengua. Podemos plantearnos si esta ambigüedad forma parte de la voluntad claramente polémica de Josep Pla o si, en todo caso, responde a una evolución de su pensamiento pareja a su crecimiento personal y al acopio de experiencia. El hecho objetivo es que Pla, fiel al pragmatismo ampurdanés al que hacíamos referencia, escribía en la lengua que más le convenía o en la que dictaba el medio de difusión en cuestión (léanse: editoriales, periódicos o revistas).

Esta falta de postura ideológica y política frente a la lengua le acarreó más de una crítica por parte de los sectores más significados de la intelectualidad catalana. Desde el romanticismo, se había unido en una misma lucha nacionalismo político y cuestión lingüística y sin embargo, Josep Pla, que se definiría en unos artículos sobre *Action Française* del año 1921 en *La Publicidad*¹ como un “nacionalista romántico”, no unió a ello una posición clara y evidente de defensa del idioma como signo de identidad nacional. El poeta catalán Josep Vicenç Foix va a responder a sus alardes nacionalistas y le va a reprochar su falta de implicación frente al hecho lingüístico:

Si Josep Pla és l'escriptor que signa *José Pla* pels diaris de Barcelona, ens permetrà, amigablement, que diguem amb tota franquesa que no creiem en el seu nacionalisme romàntic – si és que el seu nacionalisme i el seu romanticisme, com és de suposar, es

¹ “Crónica de Francia. Pacotilla Sentimental” (ed. mañana, 9-XI-1920); “Crónica de Francia. Unas notas sobre la reacción” (ed. mañana, 2-VII-1920); “Pall-Mall. Si quieren señores, perder el tiempo...” (ed. noche, 4-II-1921). Cito por Gustà, 1995: 177-178.

completan. [...] Un nacionalista romàntic, abans d'escriure en castellà, de signar en un periòdic barceloní destinat exclusivament a lectors catalans i gairebé es pot dir patriotes, demanaria al cel que les mans se li escapcessin en rodó. (Foix, 1921: 10)²

Este reproche se convertiría al pasar de los años – y con especial crudeza, durante los jóvenes comienzos de la democracia – en una lacra que acompañaría a la obra de Pla y que ensombrecería su verdadera calidad literaria y periodística. Con el tiempo, la intelectualidad catalana haría justicia al escritor ampurdanés, puesto que, como diría Joan Fuster (1975: 331)³, Josep Pla había sido uno de los escritores que más había escrito en catalán y su prolífica obra era una muestra vergonzosa de ello.

La etiqueta de “escritor bilingüe” iba, sin embargo, a acompañarle siempre. Un bilingüismo que Pla va a poner en cuarentena y que someterá a su cínico rasero. Según el escritor y periodista, el bilingüismo no es un estado natural, sino un estatus conseguido por parte de individuos concretos, a partir del estudio de lenguas diversas – en el caso del bilingüismo, dos –. En este sentido, si bien el bilingüismo es algo deseable – e incluso el dominio de tres, cuatro, cinco idiomas... –, si bien es un ideal para un escritor – puesto que permite acceder a públicos muchísimo más amplios –, Pla va a considerarlo como un fenómeno reducido a ciertas minorías y que debía partir siempre de un perfecto dominio del idioma materno, piedra angular según Pla del dominio lingüístico de cada persona. En un brillante libro de crónicas de 1928 – a raíz de sus viajes por el norte de Europa –, *Cartes de lluny*, aparece un fragmento que ilustra a la perfección lo que veníamos diciendo:

Un cambrer de cafè, a Dinamarca, parla, ultra la llengua materna, acompanyada generalment d'una altra llengua escandinava – el suec o el noruec –, l'anglès i l'alemany i, per una mica bo que sigui, el francès perfectament. Un danès culte s'acompanya amb totes aquestes llengües i en coneix una altra per llegir un poeta o per fer un viatge de plaer; generalment és l'italià, però no té res d'estrany que sigui el rus.

² Cito por Gustà (1995: 184). Doy la traducción: “Si Josep Pla es el escritor que firma *José Pla* en los diarios de Barcelona, permítanos, amigablemente, que digamos con total franqueza que no creemos en su nacionalismo romántico –si es que su nacionalismo y su romanticismo, como es de suponer, se completan. [...] Un nacionalista romántico, antes de escribir en castellano, de firmar en un periódico barcelonés destinado exclusivamente a lectores catalanes y casi podría decirse patriotas, pediría al cielo que le cortaran las manos.”

³ Cito: “Un dels escriptors més bescantats per la seva propensió bilingüe va ser Josep Pla: qui se'n recorda? I no tardarem a comprovar que Pla era, en realitat, l'autor que més escrivia en català. O que més hi publicava, tant se val. Avui, davant la massa enorme dels seus papers impresos, fa angúnia – i vergonya – aquell record.” Doy la traducción: “Uno de los escritores más difamados por su propensión bilingüe fue Josep Pla: ¿quién se acuerda de eso? Y no tardamos en comprobar que Pla era, en realidad, el autor que más escribía en catalán. O el que más publicaba en dicha lengua, da lo mismo. Hoy, ante la masa enorme de sus papeles impresos, estremece – y avergüenza – aquel recuerdo.”

Digueu-me ara si això per a un poble no és un ideal i com queda l'absurda teoria oficial segons la qual el coneixement de la llengua materna, si aquesta llengua és de reduïdes proporcions, és un obstacle per a les possibilitats d'un home. Quina absurditat! L'experiència demostra una cosa, en aquest punt, incommovable; només hi ha un camí per aprendre llengües estranyes: conèixer a fons la llengua materna. Els que n'agafen una de més extensa, perquè es pensen que és més útil, fan un camí errat. El resultat del seu treball és la confusió i la inseguretat més espantosa. Això ho sabem els catalans per experiència. No conèixer a fons el català vol dir conèixer malament el castellà, conèixer malament el francès, l'anglès, l'alemany. I és natural. L'única base segura de comprensió i d'expressió, l'única pedra de toc granítica és la llengua que ens ha ensenyat la mare, ja sigui petita o gran o pobra o rica. Si ens manca això ens manca tot. (Pla, 1928: 125-127)⁴

La escritura en la lengua materna – en su caso, la catalana, la primera y última lengua de expresión que usó Pla – es lo más deseable para cualquier escritor, a juicio del ampurdanés. Y su supuesto bilingüismo va a ser, en todo caso, una manera más de acceder a los periódicos. Durante su colaboración en *Destino*, a lo largo de la posguerra española y cuando era casi impensable una publicación en catalán, Pla va a conducir una columna semanal titulada “Calendario sin fechas”. El semanario salía íntegro en castellano y, aun así, era siempre complicado pasar las exigencias de la censura. Normalmente Josep Pla guardaba otro artículo en el cajón, por si el que estaba previsto no podía salir publicado. En un “Calendario” del año 1957, Pla va a responder a esa sempiterna etiqueta de bilingüe de la siguiente manera:

“El bilingüismo no es una peripecia. Esta palabra implica habilidad, travesura, aventura, suerte. ¡Pero no es esto! El bilingüismo es una tragedia. El bilingüismo es una tragedia indescriptible, frente a la cual yo postulo la necesidad – la necesidad absoluta – de que la gente (quien sea) escriba de acuerdo con sus necesidades de grupo, de clan, de tribu, de nación, de Estado, de lo que sea. Creer que se puede soslayar esta exigencia con habilidades es un error y, probablemente, es el camino más directo a perder la vida. Que todo el mundo escriba con la lengua que Dios le ha dado – que ya es bastante difícil, arduo, escribir –. Si lo que dice tiene alguna importancia no será desaprovechado, por cierto. Si no lo es tanto, se irá todo al cesto de los papeles, que es lo que sucede, en general, con lo que se escribe en las lenguas de gran radio internacional, en las cuales

⁴ Cito por Pla (1928: 125-127). Doy la traducción: “Un camarero de un café, en Dinamarca, habla, además de la lengua materna, junto con, generalmente, otra lengua escandinava – el sueco o el noruego –, el inglés y el alemán y, de ser un camarero un poco profesional, el francés perfectamente. Un danés culto vive con estas lenguas y conoce alguna otra para leer un poeta o para realizar un viaje de placer; generalmente es el italiano, pero no nos extrañemos si es el ruso. Decidme ahora si esto no es un ideal para un pueblo y como os queda la absurda teoría oficial según la cual el conocimiento de la lengua materna, si dicha lengua tiene un dominio reducido, es un obstáculo para las posibilidades del hombre. ¡Qué absurdo! La experiencia demuestra una cosa, llegados a este punto, incommovable; sólo hay un camino para aprender lenguas extrañas: conocer a fondo la lengua materna. Quienes tomen una más extensa porque piensen que es más útil, siguen un camino equivocado. El resultado de su labor es la confusión y la inseguridad más espantosa. Eso lo sabemos los catalanes por experiencia. No conocer a fondo el catalán significa conocer mal el castellano, conocer mal el francés, el inglés, el alemán. Y es natural. La única base segura de comprensión y de expresión, la única piedra angular granítica es la lengua que nos ha transmitido nuestra madre, bien sea pequeña o grande, o pobre o rica. Sin eso, no somos nada.”

sucede que por la misma facilidad del idioma vendible no se escribe más que para el cesto de los papeles, como, por ejemplo, lo que se escribe, las toneladas de papel que escriben cada día en los Estados Unidos. El dominio de una lengua es un fenómeno de minorías y, por tanto, es incompatible con el bilingüismo. Mi bilingüismo es una tragedia, pero teniendo en cuenta los años que dura, se ha convertido en una manera de pasar el rato como otra cualquiera. (Pla, 1957: 23)

El guiño final al lector, su sonrisa cargada de ironía, dan buena muestra de qué postura tomaba Pla frente a cualquier fenómeno: un estar sin estar, una distancia objetiva que parecía situarle más allá del bien y del mal y que, probablemente, no era más que un escudo protector. Bilingüe practicante, abominaba del bilingüismo como una cruz profesional con la que debía cargar. No obstante, siempre coherente al defender la lengua materna como cauce natural de expresión, puesto que su dominio del castellano estaba totalmente plagado de interferencias con el catalán. Unas interferencias que esgrimirían sus detractores como errores ortográficos y como faltas de corrección estilística⁵. Sin embargo, sus defensores iban a contraponer el resultado expresivo de los textos planianos frente a esa falta de normatividad, de una manera muy similar a la que los defensores de Barojan creían que pesaba más su estilo vivo, vibrante y lleno de expresividad, que sus errores ortográficos y sintácticos.

Porque el estilo iba a ser el gran caballo de batalla de Josep Pla. En su etapa de formación como escritor y periodista, siendo él estudiante en la Universidad de Barcelona, frecuentó los círculos del Ateneo barcelonés. Allí conoció al gran crítico e intelectual catalán Alexandre Plana, quien quiso alejar al joven Pla de sus primeros intentos literarios en los que había querido emular a los grandes maestros del Noucentisme y no había conseguido sino unos resultados afectados, artificiosos en exceso. Plana, que fue su guía y maestro, y una de las personalidades que más influyeron en Josep Pla, le aconsejó un modelo estilístico cercano a la vida, más próximo al “català que es parla” que al “català que s’escriu” (el catalán que se habla, frente al catalán que se escribe). Como explica Cristina Badosa:

La solució que li proposava d’escriure d’una manera natural i seguint el propi temperament presentava una dificultat: la inexperiència, que només l’escola de la vida, les lectures i la pràctica de l’ofici podien resoldre. Pla havia de cercar en ell mateix la

⁵ Josep Pla contestaría en un “Calendario sin fechas” (1943: 8) a una carta privada de Luis García de Vegueta en la que éste le criticaba su estilo “despreocupado” y su falta de corrección normativa, frente a un modelo estilístico culto, trabajado, que defendería el mismo García de Vegueta en una carta al semanario *Destino*, tres números después (1943: 6).

veu que s'adigués a les sensacions que li produïen els paisatges i l'experiència vital quotidiana. (Badosa, 1996: 30)⁶

Evidentemente, el joven Pla necesitaba de algunos años más de oficio y de curtirse la pluma en los periódicos para afianzar ese estilo desenfadado pero preciso, llano pero de gran agudeza y penetración. Y, precisamente, sería ese estilo claro y conciso su bandera crítica tanto en la recepción como en la creación literaria.

Y para muestra, un botón. A principios de la década de los 40, en el semanario *Destino*, Josep Pla protagonizaría una breve y amistosa polémica con Eugenio Nadal – periodista y crítico literario catalán, que daría el nombre, debido a su temprana muerte, al famoso premio de novelas homónimo –, que aparecería en sendos artículos a lo largo de los números 223-224 y 228 del año 1941 del semanario barcelonés. Vamos a ponernos en contexto: la vuelta a las formas clásicas (sobre todo en poesía) que se dio tras la guerra había provocado una caída general de la literatura española en el retoricismo vacío y en la afectación del lenguaje – tendencia que nace directamente de la retórica falangista, una retórica de la cual se apoderó el gobierno franquista a partir del 39, y que se constituyó como el sello de identidad de la nueva clase dirigente y, a su vez, como la prueba fehaciente de adhesión particular al Régimen si alguien podía ser considerado sospechoso –⁷. Además, los géneros literarios cultivados inmediatamente después de acabar la guerra civil española eran herederos directos de las formas literarias nacidas al calor de la batalla: romances de guerra, poesías como canciones patrióticas, sonetos de exaltación al líder, crónicas bélicas, novelas casi hagiográficas (que santificaban al bando nacional y demonizaban al “rojo”); y todos ellos participaban de esa retórica grandilocuente.

Pla había aprendido muy bien la lección de su maestro, Alexandre Plana, y era eminentemente partidario de un estilo simple, de tono coloquial y ritmo sintáctico rápido; como aseveraría en uno de los artículos de esa polémica, citando ejemplos ilustres como Cervantes o Quevedo, “en general, suelen durar los escritores que escriben sencilla y llanamente” (Pla, 1941b: 223). En contraposición, Eugenio Nadal va

⁶ Doy la traducción: “La solución que le proponía de escribir de una manera natural y siguiendo el propio temperamento presentaba una dificultad: la inexperiencia, que sólo la escuela de la vida, las lecturas y la práctica del oficio podían resolver. Pla tenía que buscar dentro de sí mismo la voz que se adecuara a las sensaciones que le producían los paisajes y la experiencia vital cotidiana.”

⁷ Vid. T. W. Adorno (1971): *La ideología como lenguaje*, Taurus, Madrid.

a matizar algo más la cuestión y, partiendo de una alabanza del *modus operandi* del ampurdanés, realizará una defensa de un estilo más clasicista y “difícil”, que también ha sobrevivido a lo largo de la historia en los ejemplos de Góngora, Herrera, Alemán o Dante. Si bien recomendará por igual un ritmo breve y la “síntesis expresiva”, afirmará que “se sobreviven los autores que nos han legado una expresión precisa, bella, feliz, de algo vivo – que puede ser, claro, pensamiento, suceso, poesía...” (Nadal, 1941: 224).

Es decir, el resultado literario debía ser hermoso y estar conectado con lo humano. Esta demanda de “rehumanización” va a estar muy presente en los sectores de crítica literaria españoles a lo largo de la primera década de la posguerra. Una rehumanización que se alzaba frente a la deshumanización física provocada por la guerra civil y, a su vez, como una postura ideológica frente a la *deshumanización* orteguiana que había protagonizado la década anterior a 1936 y que, por tanto, se concebía como afín al gobierno de la II República. Una rehumanización de la literatura en la cual los escritores tendieran de nuevo los puentes entre su obra y el público receptor (frente a la autosuficiencia del arte que había preconizado el movimiento de vanguardias).

Como hemos podido ver, esta dicotomía entre una literatura humana, vivida, forjada con un estilo natural, conciso y claro, y una literatura culta, trabajada, estéticamente autosuficiente, ya estaba presente en los años de juventud de Josep Pla. Si bien el joven aprendiz elogiaba la labor de fijación de una lengua literaria culta, siempre defendió el modelo que le había aconsejado Plana: un estilo llano, claro, natural y adecuado al contenido que quisiera expresar. Del mismo modo que constituyó su modelo de creación, adoptó el mismo rasero como modelo de recepción, cuando ejerció la crítica literaria en sus artículos periodísticos.

A pesar de su voluntad antidogmática, a pesar de su carácter polemista y de su sorna periodística, su coherencia estética se mantuvo intacta durante casi toda su vida. Así, podemos establecer ciertas premisas que van a recorrer la labor crítica de Josep Pla. En primer lugar, su paradigma estilístico que buscaba una sencillez expresiva, el ritmo ágil y la síntesis del contenido, estaba marcado profundamente por el ejercicio periodístico – que exigía el contacto directo con el lector, la amenidad temática y la rapidez en la lectura –. Y, en segundo lugar, una concepción de la literatura que

participara de cuestiones cercanas al público: la realidad presente o pasada, la cotidianidad, cuestiones vividas, humanas... Recordemos que el modelo creativo de Pla entiende una literatura cuyos ejes temáticos son la evocación del pasado – el autobiografismo y la memoria son dos pesos pesados en su obra – y la crónica presente de un mundo en transformación, o, como diría Josep Maria Castellet (1996: 16) en su famoso ensayo, la crónica angustiada del paso del tiempo sobre el paisaje, sobre el mundo, sobre la vida y sobre los hombres.

En consecuencia, Pla demandaba, en su columna semanal, que la literatura evolucionara “hacia lo sanguíneo, hacia la vida, hacia la realidad” (1941a: 8) y que en el texto hubiera una auténtica “palpitación de vida” (1941a: 8) -a propósito del ensayo pseudohistórico *Un siglo de Cataluña*, de Ignacio Agustí-. Una visión casi nietzscheana que concordaba a la perfección con el carácter de Pla y con su producción periodística y literaria, y que, a su vez, respondía también a esa tendencia generacional que buscaba una mayor conexión entre la vida y la literatura, tras la *deshumanización* orteguiana y tras la deshumanización de la guerra fratricida del 36.

El modelo estilístico quedará cifrado, como en la mayoría de críticos de la posguerra española, en el ejemplo azoriniano. En un artículo íntegramente dedicado al maestro levantino, “Azorín (un pequeño ensayo)” (1942a: 7), Pla da cuenta de una obra del siglo XVIII, del padre Jacinto Bejarano: *Sentimientos patrióticos o conversaciones cristianas, que un cura de aldea, verdadero amigo del país, inspira a sus feligreses se llenan los coloquios al fuego de la chimenea en las noches de invierno, los interlocutores son: el cura, cirujano, sacristán, procurador y el tío Cochazo*, que inspiraría, por un lado, el libro de Azorín *Un pueblecito. – Riofrío de Ávila* (Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1916) y una de las preocupaciones sempiternas del autor: el estilo. Cita Pla al padre Bejarano: “La claridad es la primera calidad del estilo” (1942a: 7), pues con esa premisa iba a forjar Azorín su estética literaria, casi una obsesión literaturizada a lo largo de su producción escrita. Pla se alinea al lado de Azorín, paradigma de claridad y concisión expresivas.

En cuanto a los dos géneros principales, la novela y la poesía, Pla se decantará más por el primero en sus análisis, si bien dedicará un par de columnas a la poesía de

Dionisio Ridruejo⁸, donde queda cifrada toda una poética acorde con los pilares básicos del ideario de Pla. En ambos “Calendarios” (de los números 325 y 397), Pla considera que hay un (ab)uso excesivo de la técnica, que exprime demasiado al máximo las posibilidades del lenguaje. Aunque lo haga “de manera tan natural y espontánea”, le sigue faltando humanidad:

Creo que si pudiera concebirse amalgamar en la capacidad formal grandiosa y marmórea de Ridruejo la personalidad humana y poética de un Antonio Machado [...] nos encontraríamos delante de lo que absolutamente hablando debería ser la creación poética. (1943b: 10)

Antonio Machado será, junto a Joan Maragall, el gran ejemplo poético para Pla: mirarse en los ojos del otro, establecer un diálogo entre el sujeto lírico y el lector, huir del trabajo cerebral de la poesía aunque, incide sobre el tema, “para Ridruejo, en cambio, la cultura y las maneras, de puro vividas, parecen ser cosa mecánica e inconsciente.” (1945: 13). La poética que Pla persigue será aquella que, sin descartar el ejercicio del oficio de poeta, sea una “superación de la poesía popular”, dirigida a las masas, al pueblo.

Yo me atrevería a aconsejar a Ridruejo a que entrara sin más en la senda de la elegía y que en ella fluyera líquidamente. La época de los martillazos ya pasó probablemente y ahora debería comenzar la época líquida. (1945: 13)

En cuanto a la novela, Pla defiende igualmente un modelo parecido, en una búsqueda evidente de lo humano. Criticó la novelística europea del momento por su psicologismo estático y reivindicó lo físico, la importancia de la materia y del argumento en la literatura (Pla, 1942c: 8). Busca lo humano, lo real vivido (algo que echará de menos en *Los Surcos*, novela poemática de Ignacio Agustí – 1941, 187: 8 – y en la poesía de Ridruejo, como hemos analizado anteriormente). Si Azorín es el paradigma de estilo claro y sencillo, Baroja va a ser su modelo en la novela:

La manera de escribir de Baroja, tan sencilla, tan densa, tan clara, jamás huera, será siempre un modelo en una literatura que tiende al preciosismo, al culteranismo de una manera siempre latente. (1942c:8)

Y, en un nivel superior, va a tomar los nombres de Dostoievsky y Pirandello para ilustrar el camino a seguir por la literatura moderna: aprovechando que Henri Troyat publica la biografía del novelista ruso y Walter Starkie, la del dramaturgo

⁸ Los artículos son los siguientes: “*La doncella y el río*, de Dionisio Ridruejo”, núm. 325 (09/10/1943), p. 10 (a propósito de la *Fábula de la doncella y el río*, Escorial, Madrid, 1943); y “Sobre la poesía de Dionisio Ridruejo”, núm. 397 (24/02/1945), p. 13.

italiano, Pla las reseña en sendos “Calendario sin fechas”⁹, donde expone al lector no sólo la calidad de las biografías, sino también la importancia artística de ambos autores. Admira de Dostoievsky su gran capacidad para crear personajes profundamente humanos y de Pirandello, su carácter visionario en cuanto a que supuso la negación radical de los tipos clásicos del teatro. Pla consideraba que el problema mayor de la literatura moderna era el de los personajes: la psicología, el mundo interior, será la fábula y el relato a la vez de la literatura contemporánea y de ahí la importancia de Dostoievsky y Pirandello, a juicio del ampurdanés¹⁰.

Pla fundió en su diapason crítico una manera de entender la vida, el mundo y la naturaleza humana. El paso de los años ha alejado la hojarasca de las polémicas – que el propio Pla había provocado – y ha quedado la coherencia de su pensamiento ético y estético. Un pensamiento complejo de un hombre complejo, como quedaría definido en la plástica prosa de su discípulo y amigo Néstor Luján:

Em vaig adonar que Pla en aquells moments era un home literalment angoixat. Lluitava, com tants de la seva generació, en una perpètua batalla de contradiccions. Home de dretes però demòcrata, no podia acceptar de cap manera els ninots de la dictadura franquista. Essencialment francòfil, admirador de la democràcia anglesa, rebutjava el món de la retòrica patriòtica. Però, alhora, odiava els comunistes i els socialistes amb convicció. En aquell món periodístic, asfixiat per les més estúpides consignes i per la més rigorosa censura al servei dels alemanys, no podia fer res més que oposar els seus magnífics recursos periodístics i literaris – la falsa ingenuïtat, la comicitat, l’omissió, la caricatura, el to elegíac i desolat – davant de les opinions més totalitàries i bèsties d’unes ideologies que tenien perduda la segona guerra. (Luján, 1995: 52)¹¹

⁹ “El *Dostoyevski* de Troyat”, núm. 461 (18/05/1946), pp. 8 y 15; y “Calendario sin fechas”, núm. 465 (15/06/1946), p. 16.

¹⁰ Cristina Badosa explica la pasión juvenil de Pla por Dostoievsky y la publicación de numerosos artículos en esa primera etapa periodística sobre el novelista ruso y su capacidad de ahondar en los misterios de la mente humana. (Badosa, 1996: 50-51)

¹¹ Cito por Luján (1995: 52). Doy la traducción: “Me di cuenta de que Pla en aquellos momentos era un hombre literalmente angustiado. Luchaba, como tantos otros de su generación, en una batalla perenne de contradicciones. Hombre de derechas pero demócrata, no podía aceptar de ninguna manera los peles de la dictadura franquista. Esencialmente francófilo, admirador de la democracia inglesa, rehusaba el mundo de la retórica patriótica. Pero, a la vez, odiaba a los comunistas y socialistas con gran convicción. En aquel mundo periodístico, asfixiado por las más estúpidas consignas y por la más rigurosa censura al servicio de los alemanes, no podía hacer nada más que oponer sus magníficos recursos periodísticos y literarios – la falsa ingenuidad, la comicidad, la omisión, la caricatura, el tono elegíaco y desolado – ante las opiniones más totalitarias y bestias de unas ideologías que tenían perdida la segunda guerra.”

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W. (1971): *La ideología como lenguaje*, Madrid, Taurus.
- BADOSA, Cristina (1996): *Josep Pla. Biografia del solitari*, Barcelona, Edicions 62.
- CASTELLET, Josep Maria (1996): *Josep Pla o la raó narrativa*, Barcelona, Destino.
- FOIX, J. V. (1921): “El nacionalisme català i l’*Action Française*”, *Monitor*, 2 -feb, p. 10.
- FUSTER, Joan (1975): “La qüestió del bilingüisme”, en *O.C. IV. Assaigs, 1*, Barcelona, Edicions 62.
- GARCÍA DE VEGUETA, Luis (1943): “El estilo y el lenguaje. Contestación a José Pla.”, Barcelona, *Destino*, 303 (08/05), p. 6.
- GUSTÀ, Marina (1995): *Els orígens ideològics i literaris de Josep Pla*, Barcelona, Curial.
- LUJÁN, Néstor (1995): *El túnel dels anys 40*, Barcelona, La Campana.
- NADAL, Eugenio (1941): “Sobre el arte de escribir”, Barcelona, *Destino*, 224 (01/11), p. 10.
- PLA, Josep (1921): “Pall-Mall. Francia. La retórica y el individualismo”, Barcelona, *La Publicidad* (ed. nocturna, 20-XII).
- ___ (1924): “Sobre el teatre”, Barcelona, *La Publicitat* (2-XII).
- ___ (1928): *Cartes de lluny*, Barcelona, LNR.
- PLA, José (1941a): “Sobre algunos libros y sobre *Un siglo de Cataluña*”, Barcelona, *Destino*, 187 (15/02), p. 8.
- ___ (1941b): “Sobre el arte de escribir”, Barcelona, *Destino*, 223 (25/10), p. 8.
- ___ (1942a): “<<Azorín>> (Un pequeño ensayo)”, Barcelona, *Destino*, 249 (25/04), p. 7.
- ___ (1942b): “Carta a un novelista joven que me envía su manuscrito”, Barcelona, *Destino*, 255 (06/06), p. 8.
- ___ (1942c): “Don Pío Baroja”, Barcelona, *Destino*, 282 (12/12), p. 8.
- ___ (1943a): “A un purista tímido”, Barcelona, *Destino*, 300 (17/04), p. 8.
- ___ (1943b): “*La doncella y el río*, de Dionisio Ridruejo”, Barcelona, *Destino*, 325 (09/10), p. 10
- ___ (1945): “Sobre la poesía de Dionisio Ridruejo”, Barcelona, *Destino*, 397 (24/02), p. 13.
- ___ (1946a): “El *Dostoyevski* de Troyat”, Barcelona, *Destino*, 461 (18/05), pp. 8 y 15.

___ (1946b): “Calendario sin fechas”, Barcelona, *Destino*, 465 (15/06), p. 16.

___ (1957): “Bilingüismo”, Barcelona, *Destino*, 1029 (27/04), p. 23.

___ (1967), “Algunas cosas básicas del Ampurdán”, Barcelona, *Destino*, 1553 (13/05),
p. 18.

POESÍA Y TECNOLOGÍA EN LAS VANGUARDIAS HISPANAS

Antonio Rodríguez Maldonado

Universidad de Granada

Palabras clave: Poesía, Vanguardia, Tecnología, España, Hispanoamérica.

Los avances tecnológicos de finales del s. XIX y comienzos del XX cambiaron el modo de relacionarse el hombre con el mundo. Inventos como el cine, el teléfono, el telegrama, el avión, el tren o el automóvil introdujeron nuevas formas de experimentar la realidad antes inimaginables. Frente al avance irreversible de las urbes industrializadas, las literaturas hispanas de las primeras décadas del s. XX reaccionaron de dos formas diferentes. Algunos autores prefirieron no dar cabida a estas transformaciones en su poesía y cultivaron una estética de tintes modernistas y neorrománticos. A esta tendencia se adscribe parte de la producción literaria de figuras de la talla de Darío, Machado o Jiménez, que en ocasiones fomentaron un imaginario escapista poblado por cisnes, jardines, parques... En el extremo opuesto se encuentran las emergentes vanguardias, que dirigieron su mirada hacia los nuevos productos tecnológicos y los convirtieron en materia poética.

Este artículo se va a ocupar del tratamiento de esta temática en la obra de Vicente Huidobro, los ultraístas españoles Guillermo de Torre y Rivas Panedas, y Oliverio Girondo. La selección de tales autores no es gratuita. Uno de los contactos más fructíferos entre vanguardistas hispanoamericanos y españoles fue el que se estableció entre Huidobro y los jóvenes poetas que más tarde formarían el ultraísmo. De hecho, la existencia de este grupo sería impensable sin el influjo del primero, que fue quien les dio a conocer el panorama literario más actual de la Europa de entonces. Esto no quiere decir que las influencias sean unidireccionales, ya que las ideas ultraístas, a su vez, cruzarían posteriormente el Atlántico gracias a la labor de Borges en revistas como *Proa* y *Prisma*. En cuanto a la presencia de Girondo en este trabajo, no está justificada por su trato con los poetas españoles, ya que no lo hizo hasta después de publicar su obra aquí analizada, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. La razón que me ha motivado a incluirlo al lado de los otros autores es que fue uno de los escritores que

mejor poetizaron el mundo tecnológico y su obra contiene algunas afinidades con los ultraístas españoles.

El interés de todos estos vanguardistas por la tecnología se manifestó fundamentalmente a través de tres vías: el tratamiento poético de las máquinas; la adopción de un lenguaje científico-tecnológico; y la representación de los nuevos modos de experimentar la realidad posibilitados por la tecnología. La problemática que subyace a estas poéticas, aunque solo sea de un modo subrepticio, es el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza, a la que aquel somete a través de la industria. Por eso, en las obras de estos poetas las máquinas y los elementos tecnológicos tienen mucho más protagonismo que los naturales, que habían sido fundamentales en las estéticas romántica y modernista.

Aunque más lenta que en Europa, la industrialización se iba abriendo paso por aquel entonces en España e Hispanoamérica. La sociedad se estaba transformando y pronto resultó evidente para muchos jóvenes poetas que se encontraban ante un desafío. El nuevo panorama requería un nuevo lenguaje que pudiera dar cuenta de la vida moderna de las urbes. Urgía entre estos escritores una renovación profunda de la poesía que acompañase a los cambios culturales que se iban produciendo a su alrededor. Y la emergencia de las vanguardias europeas, especialmente el futurismo italiano, sugirió posibles vías de actuación que acabarían produciendo un viraje estético radical. El misticismo y el espiritualismo imperantes en la época fueron rechazados porque se consideraba que no podían dar respuesta a las exigencias de la época:

Hasta entonces [la aparición del futurismo] el poeta, por regla general, sumergido en el lago lunar sólo cantaba los paisajes sumisos, los motivos pretéritos y los sentimientos nostálgicos. Incurría así en grave peligro de anacronismo espiritual. (Porque nuestras noches urbanas no son lunares, el paisaje del entorno está erizado de sonidos y ajetreos que ahuyentan todo desliz retrospectivo, y la escarcha de los arcos voltaicos llueve sobre los transeúntes acelerados). (Torre, 2001: 297).

Estas palabras de Guillermo de Torre atacan la actitud romántica y modernista que estaba en auge en el ámbito hispano, y señalan de manera subrepticia una característica fundamental de muchas vanguardias: la apología del pragmatismo científico que pretendía consagrar artísticamente el nuevo espacio urbano. Los términos “arcos voltaicos” y “acelerados”, pertenecientes a la física, reflejan una concepción científicista del mundo que estaría presente en las obras de muchos escritores vanguardistas. A diferencia de los poetas modernistas y románticos, marginados por la

sociedad burguesa, aquellos trataron de reinsertarse en esta abrazando el positivismo utilitarista dominante.

En un gesto que emulaba el ideal científico, concibieron la labor poética como un acto de experimentación y creación (en su sentido más amplio), distanciándose así de la idea romántica del artista como ser profético o *médium* capaz de acceder a fuerzas divinas (Jiménez Millán, 1984: 18). Huidobro teorizó esta actitud en su artículo *La creación pura*, donde instaba a “alejarnos lo más posible de la metafísica y aproximarnos cada vez más a la filosofía científica” (Huidobro, 1989: 296). La cita evidencia la impronta del pensamiento de Comte, quien dividía la historia de la humanidad en tres estadios: el teológico, el metafísico y el científico o positivo, que para el pensador francés constituía la culminación definitiva de la evolución social. Por lo tanto, el cambio de paradigma artístico al que alude Huidobro ha de entenderse dentro de un marco cultural más amplio: el triunfo del pensamiento positivista.

La exaltación de la tecnología que, dentro de este horizonte ideológico, realizaron diversos vanguardistas hispanos debe mucho al futurismo de Marinetti, quien en sus manifiestos reivindicaba la necesidad de un arte nuevo que legitimara poéticamente el mundo industrial de la máquina. Las respuestas que provocó este movimiento, sin embargo, fueron muy dispares y su innegable influencia no siempre fue reconocida. Huidobro, por ejemplo, tildaba de “tonto furibundo” a su fundador y consideraba su obra una “imbecilidad” (citado en Schwartz, 1993: 35). Guillermo de Torre, por el contrario, afirmaba en sus *Literaturas europeas de vanguardia* que “con Marinetti y sus teorías se invirtió radicalmente la dirección del lirismo” (Torre, 2001: 297).

Quizás la mejor formulación del giro poético que menciona Torre sea la famosa cita del propio Marinetti según la cual un automóvil de carreras es más bello que la Victoria de Samotracia. La afirmación implica el reconocimiento de un nuevo tipo de belleza que ha surgido en las sociedades industrializadas: la belleza artificial de los productos tecnológicos, que en las vanguardias va a sustituir al modelo clásico que toma como referencia a la naturaleza. A esto se refiere Torre cuando señala: “Entre la máquina y la rosa, como ley-motivos seguidores, yo prefiero la primera” (Torre, 1924: 14). La rosa simboliza no solo el emblema tradicional de belleza, sino también la naturaleza que finalmente ha sucumbido a la industrialización en el mundo moderno.

Oliverio Girondo, por su parte, también se hace eco de Marinetti en el *Manifiesto de Martín Fierro*, donde aporta una cita prácticamente calcada a la del italiano: “un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV” (Girondo, en Schwartz, 2002: 142).

1.- El tratamiento poético de las máquinas y el lenguaje científico-tecnológico

Siguiendo la estela de Marinetti, muchos autores decidieron escoger como tema literario elementos del mundo tecnológico, que pasaban a titular numerosos poemas: “Teléfono”, “Arco voltaico”, “Aeroplano” en *Horizon Carré* (1917) de Huidobro; “El tranvía” y “Un automóvil pasa” de Xavier Bóveda (*Grecia*, 1919, nº 13); “Cinematógrafo” de Pedro Garfias (*Grecia*, 1919, nº 17); *Aviones* de Lasso de la Vega (*Grecia*, 1920, nº 44); “Reflector”, “Al aterrizar”, “Torre Eiffel” en *Hélices* (1923) de Guillermo de Torre; y un largo etcétera. Sin embargo, las vanguardias incurrieron habitualmente en una contradicción, pues a pesar de sus propósitos renovadores, la ciudad y sus nuevos inventos solían ser descritos con el lenguaje utilizado para caracterizar a la naturaleza (Cañas, 1994: 9), como comprobaremos más adelante a propósito de Huidobro y Torre.

Aparte de las huellas de las vanguardias europeas, dentro del ámbito hispano hubo cruces de influencias entre poetas que procedían de diferentes países. Uno de los casos más significativos es el influjo de Huidobro en los jóvenes escritores españoles gracias a sus diversos viajes a la Península, donde predominaba la herencia modernista y romántica. En este contexto, la visita del chileno en 1918 actuó como un verdadero revulsivo entre los artistas que frecuentaba, a los que puso en contacto con las últimas tendencias europeas. Cansinos-Assens describe el suceso con estas palabras: “[...] el acontecimiento literario del año que ahora acaba lo constituye el tránsito por esta corte del joven poeta chileno Vicente Huidobro [...] porque con él pasaron por nuestro meridiano las últimas tendencias estéticas del extranjero”. Y continúa afirmando que transmitió a los literatos españoles “una virtud de renovación” y “otros modos de percibir la belleza” (Cansinos-Assens, 1975 : 119-20).

Entre los jóvenes poetas que conocieron pronto la obra de Huidobro se encontraban Gerardo Diego y Guillermo de Torre, uno de los padres del ultraísmo y

futuro teórico de las vanguardias. Los dos reconocieron la influencia del chileno. El primero admitió que el ultraísmo surgió “como consecuencia” de sus visitas a España (citado en Huidobro, 1989: 621) y el último describió de esta manera sus encuentros con el autor de *Altazor*:

De la boca de Huidobro oí algunos de los primeros nombres que iban a definir la época amaneciente; en su casa vi los primeros libros y revistas de las escuelas que luego darían tan provechosas y discutidas cosechas [...] Allí se cultivó originariamente el óvulo ultraísta, entre los contertulios españoles (Torre, 1946: 20).

Aunque es evidente, pues, que el ultraísmo se nutrió en gran medida de las propuestas de Huidobro, resulta más difícil atribuir una correlación directa entre el papel de la tecnología en su poesía y en la de los ultraístas. Es cierto que esta es muy recurrente en los poemas que el chileno escribía por aquel entonces, pero en España las teorías futuristas ya eran conocidas desde que en 1909 Ramón Gómez de la Serna tradujera el primer manifiesto para la revista *Prometeo*. En cualquier caso, los aeroplanos, los telegramas, la electricidad, los trenes, los submarinos, los zeppelines... transitan las páginas de los libros de Huidobro a los que aquellos jóvenes poetas tuvieron acceso, entre ellos *Horizon Carré* (1917), *Poemas árticos* (1918) y *Ecuatorial* (1918).

Frecuentemente, los productos tecnológicos en dichas obras son humanizados o, cuando menos, naturalizados. Así, en el poema “Siglo encadenado en un ángulo del mundo” de *Ecuatorial*, los aviones son equiparados a las aves: “los pájaros amados/ Que en nuestras jaulas han cantado”; “El divino aeroplano/ Traía un ramo de olivo entre las manos”; o “Los aeroplanos fatigados/ Iban a posarse sobre los pararrayos” (1989: 68-69). Es una imagen recurrente a lo largo del libro. En los versos introductorios, por ejemplo, se hace una referencia a “los aeroplanos vivos” y en *Sale la luna* se alude a un “ruiseñor mecánico” (op. cit.: 66,74). Estas prosopopeyas se aplican a todo tipo de artefactos, tal y como se comprueba en el mismo poema: “Los ascensores descansan en cuclillas” (op. cit.: 72).

Al igual que Huidobro, Guillermo de Torre naturaliza la maquina, pero también efectúa el proceso inverso: maquiniza a la naturaleza. En “Torre Eiffel” se describen “las almas de las Torres” y su “carne metálica”. En “Madrid” los edificios son comparados con praderas: “Tus praderas verticales/ consteladas de gestos luminosos/ reflorecen todos los crepúsculos”. Los versos dos últimos versos pueden ser

interpretados como el reflejo del ocaso en las ventanas pero también como la débil luz de lámparas y farolas que alumbran las fachadas. En el mismo poema se vuelve a humanizar a la ciudad atribuyéndole partes del cuerpo humano: “Una gavilla de raíles/ arde en tus muslos protécnicos”.

Junto a este tipo de imágenes, se suceden otras donde la naturaleza o lo humano se transforman a través de la máquina. En “Madrid”, la ciudad penetra en el individuo y le transfiere su artificialidad: “Madrid/ ciudad de ritmos vorticistas/ inyecta tu luz en mis arterias”. Se describe a la marea de gente que camina por la calle como una agrupación “polirrítmica” cuyo ruidoso fluir está en sintonía con el “estridor maquinístico” y el “gesticular telegráfico” (*Al aterrizar*). El entorno urbano es reinterpretado en términos geométricos y físicos: “el dinamismo convulsivo de las claras avenidas/ rectilíneas” (*Al aterrizar*); “un zodiaco de reflectores/ juega en los asfaltos acelerados” (*Madrid*); “nadamos en una corriente/ Al pasear/ de espejos paralelos” (*Madrid*). Estas elecciones léxicas pretenden, como ya anticipamos, asimilar el discurso poético al pensamiento científico-tecnológico imperante. Su finalidad es ordenar matemáticamente la realidad, expresarla a través de formas puras y exactas.

Aunque Guillermo de Torre utiliza más tecnicismos científicos que Huidobro, en ocasiones encontramos paralelismos entre sus versos que parecen fruto del contacto entre ambos. En “Wagon-Lit” de los *Poemas Árticos* del chileno leemos: “El tren que se desprende de los astros/ va cortando la noche”. Y en “Al volante” de *Hélices*: “Trepanamos aldeas naufragadas/ y campiñas que galopan”. Ambos ejemplos utilizan una imagen muy similar para referir la sensación de velocidad, que es equiparada a una incisión (un corte o una trepanación) del vehículo en el paisaje. En otros casos, las coincidencias conciernen al lenguaje científicista. Un calificativo tan poco común en la literatura como “voltaico” aparece en “Universo” (*Poemas árticos*) de Huidobro: “Junto al arco voltaico/ un aeroplano daba vueltas”; en el título de un poema de *Horizon Carré*: “Arco voltaico”; en “Nepenthes” de Torre: “En las antenas del hidroplano sitibundo se ha alzado un corazón voltaico”.

Este abuso de términos científicos, tan común en la época, resulta a menudo tedioso, lo que llevó a algunos escritores a cuestionar el procedimiento. En su artículo *Poesía nueva*, Vallejo lo ataca contundentemente: “La poesía nueva a base de palabras o metáforas nuevas, se distingue por su pedantería de novedad y, en consecuencia, por su

complicación y barroquismo” (Vallejo, en Nelson Osorio, 1990: 189). Para el poeta peruano, el error de base consiste en confundir la modernidad con el empleo de neologismos y tecnicismos rimbombantes. En vez de ello, habría que asimilar las nuevas perspectivas que abren esos inventos tecnológicos y aplicarlas al poema, aunque sea sin nombrar los objetos que han producido esa sensibilidad en el autor:

Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir “telégrafo sin hilos”, a despertar nuevos templos nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando vivencias y comprensiones y densificando al amor [...] Esta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido, y no el llenarnos la boca con palabras flamantes (ídem).

2.- La representación de los nuevos modos de experimentar la realidad

No cabe duda de que la manera más interesante en que la poesía se acercó al mundo tecnológico fue la exploración de las nuevas perspectivas existenciales que este abrió. Los inventos de aquella época permitieron el acceso a formas inauditas de experimentar la realidad, que influyeron definitivamente sobre la sensibilidad y el conocimiento humanos. Los vanguardistas intuían que las transformaciones industriales afectarían a la misma naturaleza del hombre y pensaban que la literatura sería el medio adecuado para explorar las nuevas posibilidades que se les ofrecían. Como afirmaba Girondo, se encontraban ante una “NUEVA SENSIBILIDAD” y una “NUEVA COMPRENSIÓN” del mundo; delante de ellos, se abrían “panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión” (Girondo, en Schwartz, 2002: 142). En términos parecidos se expresaba Guillermo de Torre:

Es innegable que una nueva sensibilidad ha nacido con nuestra época y se halla en vías de encontrar su definitiva expresión [...] Nuestro deber juvenil [...] nos obliga, por consiguiente, a registrar sus signos más característicos. Y afirmar que las máquinas, su proyección estética, no son como varios pretenden, efectos de una sensibilidad, sino causa inequívoca, palmaria y beneficiosa de esta misma sensibilidad (citado en Torre, 2001: 22).

¿En qué consiste exactamente esta sensibilidad? En otro lugar, el autor nos ofrece una pista sobre la misma, al afirmar que la civilización occidental “ha variado las condiciones de la vida humana, rasgando perspectivas y ofreciendo velocidades y ubicuidades antes desconocidas” (Torre, 2001: 281). En efecto, la velocidad va a ser la

pieza clave de la fascinación vanguardista con los productos tecnológicos, ya que supone una nueva forma de experimentar el espacio y el tiempo: las distancias se anulan y se hace posible esa ubicuidad a la que alude Torre. El ser humano accede así a perspectivas del mundo que nunca antes habían sido vislumbradas. Es por eso que, en el primer *Manifiesto futurista*, Marinetti exaltara encarecidamente la velocidad, cuyo máximo emblema él identificaba con el automóvil de carreras. Sin embargo, no es una característica exclusiva de los medios de transporte, sino que está presente en muchos otros inventos: la ilusión de movimiento en las películas cinematográficas se consigue mediante la sucesión rápida de los fotogramas; los hilos telefónicos y telegráficos permiten la transmisión instantánea de información entre lugares alejados; etc.

La velocidad es, pues, uno de los rasgos idiosincrásicos de las sociedades modernas, de ahí que numerosos poetas vanguardistas hispanos trataran de representarla, a veces de un modo tradicional y otras mediante técnicas experimentales. Por lo general, se trata de intentos fallidos desde un punto de vista estético, pero en algunos casos, como en Gironde, se consiguen hallazgos interesantes. En las páginas anteriores aludimos a dos ejemplos, el “Wagon-Lit” de Huidobro y “Al volante” de Torre. Eran descripciones breves y no profundizaban en el tema, pero mostraban la preocupación literaria que existía por esta problemática, expresada por el mismo Torre cuando conminaba a sus coetáneos a que hicieran la siguiente prueba:

[...] tomad las palabras “Liquidación-Automóviles Chevrolet-Próxima inauguración, divisadas, relampaguantes al pasar desde la plataforma de un autobús, sobre una valla de anuncios. Intentad poetizarlas; disponeos a convertirlas en materia estética, a extraer de su cotidianeidad vulgar una visión de fresca y una metáfora original (citado en Torre, 2001: 23).

El ultraísta Rivas Panedas publicó en 1919 un poema titulado “Caricaturas rápidas de mi ultra” en el número 32 de la revista *Grecia* que trataba de plasmar literariamente la experiencia de velocidad. La deformación del objeto representado que ejercen las caricaturas es aquí producida por la velocidad desde la que se contempla el paisaje. El primer verso contextualiza la acción: “Vamos en un automóvil EMPUJANDO LAS NUBES” (1995: 147). Y los dos siguientes se sirven de una imagen afín a la que ya analizamos en “Wagon-Lit” y en “Al volante”, donde la velocidad era comparada con una incisión que se abre en el espacio que se recorre: “Hay OLAS NEGRAS que se rompen sin espuma/ a nuestro paso” (ídem). El automóvil parece quebrar el paisaje a su paso, como se vuelve a sugerir en los versos octavo,

noveno y décimo, que ilustran cómo al atravesar los charcos donde se reflejan las estrellas, el agua salta por los aires y se lleva con ella las estrellas: “Las estrellas están ahora en los espejos que rompemos./ De un salto/ van a mecerse a los alambres telegráficos” (ídem) A través del movimiento desde el que se contempla, el paisaje parece cobrar vida, generando la sensación de que es este el que se desplaza: “Los árboles juegan al salto con el aire”; “Innumerables IIIII de palo/ nos abofetean el rostro inofensivas/ enhilando el camino...” (ídem)

El atribuir propiedades dinámicas a objetos estáticos es un procedimiento técnico muy usado en la época. Huidobro lo hace con el paisaje: “La Cordillera Andina/ Veloz como un convoy/ Atraviesa la América Latina.” (“Sale la luna” en *Ecuatorial*). Guillermo de Torre con la ciudad: “Que desfilen tus balcones de colores/ en la copa del aire matinal” (“Madrid” en *Hélices*). Lasso de la Vega lo utiliza para describir el hecho cotidiano de subirse en un ascensor: “Los interiores encerrados al crepúsculo/ desfilan por los patios a lo largo de los ele-/ vadores” (“Perpendicular” en *Ultra*, 2). Evidentemente ni los balcones ni los interiores de los edificios pueden desfilar, pero la perspectiva en movimiento desde la que se los observa produce la ilusión de que se están moviendo. Oliverio Girondo refiere así el final de un viaje: “Caravanas de montañas acampan en los alrededores” (“Río de Janeiro” en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*). La acción de acampar implica un desplazamiento previo, tal y como indica la definición de la RAE: “*Detenerse* y permanecer en despoblado, alojándose o no en tiendas o barracas”¹. Quien acampa no son las montañas sino el poeta, que detiene su trayecto. La velocidad del transporte genera la sensación de que las montañas se han estado deslizando por el paisaje, y de que al interrumpirse aquel, ellas han hecho lo mismo

Es precisamente Girondo, en sus *Veinte poemas para leer en el tranvía*, quien desarrolló el proyecto más ambicioso de plasmar la velocidad a través de imágenes poéticas. El propio título de la obra actúa como un manual de instrucciones que nos indica cómo aproximarnos al texto: no mediante la tradicional lectura en reposo, sino en el asiento de un transporte en movimiento. Se trata de una forma de lectura netamente moderna, típica de las grandes urbes dominadas por la prisa, donde la lectura se destina a matar esos tiempos muertos que son el desplazamiento de un lugar a otro (de la casa al

¹ El subrayado es mío

trabajo o al centro de la ciudad, etc.). El ajetreo, las prisas, la multitud abigarrada del tranvía imponen una percepción distinta del texto literario. Estos ritmos penetran en la obra articulando un estilo veloz y dinámico. Gómez de la Serna, que lo sabía bien, se tomó muy en serio las indicaciones, y como no le dio tiempo a concluir la lectura en el trayecto se dirigió al revisor y pidió un billete hasta el último poema (Urondo, 1972: 12).

Aunque en ningún momento en los *Veinte poemas...* se afirma explícitamente que la voz poética contemple la ciudad desde un medio de transporte existen importantes indicios que permiten esta interpretación, al menos en determinados poemas. Este hecho ha sido ya señalado con anterioridad por la crítica. Jules Supervielle, por ejemplo, considera que lo que realizaba Girondo en el libro era “mirar constantemente por la ventana” (citado en Ramos, 1994: 186)². Sánchez Rodríguez señala como uno de los recursos más típicos de Girondo el “ plasmar el paisaje en movimiento” (Sánchez Rodríguez, 1991: 159). Y Grünfeld interpreta los poemas como de “cuadros en movimiento, percibidos desde la ventanilla de un tranvía o un tren” (Grünfeld, 1991: 29).

La mirada en movimiento está presente ya en el párrafo inicial del poema que abre el conjunto, *Paisaje bretón*, donde leemos:

Douarnenez,
en un golpe de cubilete,
empantana
entre sus casas corrió dados,
un pedazo de mar,
con un olor a sexo que desmaya (*Paisaje Bretón*).

El pasaje, confuso, es aclarado por De Nobile (1972: 19), quien señala que es un intertexto del *Paradis-Belvedere* de Paul Morand:

D'un coup de reins
la montagne abatí rejeté
les villages et les lacs au fond de la vallée.

Morand, autor admirado por Girondo, defendía “no la quietud augusta de la naturaleza o de la ciudad en calma, sino la vivacidad ágil que le imprime el hombre moderno” (ídem). Es este también el propósito de nuestro autor en dichas líneas. La

² La propuesta de Girondo no es, sin embargo, nueva. Jorge Carrera Andrade, Cendrars o Morand también ven “Europa mediatizada por la ventanilla de un vehículo” (Grünfeld, 1999: 26)

dificultad de la estrofa estriba en el verso cuarto, que interrumpe la linealidad del discurso y genera una ambivalencia: “entre su casas” puede ser tanto el complemento circunstancial de “empantana” (v. 3) como de “corrió dados” (v. 4). Si suprimimos la segunda mitad del verso (“corrió dados”), el sentido de la estrofa se hace entonces evidente. El poeta está expresando la súbita transición de un paisaje a otro, que solo es posible percibir a través de la velocidad.

El golpe de cubilete y el correr de dados señalan lo azaroso e imprevisible de lo que va a encontrar a continuación el turista que observa desde su cómodo sillón. De repente, la vista que estaba contemplando ha sido sustituida por un trozo de mar empantanado que aparece ante sus ojos, como por arte de magia, por entre las casas de Douarnenez. Pero lo más original del extracto es precisamente la secuencia que hemos mutilado parcialmente. En los versos tercero y cuarto se efectúa una ruptura de la lógica discursiva, un salto violento de sentido que hace que este permanezca indeterminado. En efecto, no existe ningún indicio textual que nos oriente sobre cómo leer estas líneas. Hay en ellas una desestructuración brusca que funciona como una analogía del cambio veloz de un paisaje a otro.

Podríamos continuar con numerosos ejemplos más extraídos de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pero el propósito de estas páginas es otro. Basta con señalar las afinidades temáticas entre autores hispanos y situar a Gironde a la cabeza de todos aquellos que experimentaron con los modos de representación del movimiento. Fue este uno de los proyectos más modernos que acometieron las vanguardias, debido al papel crucial que juega la velocidad en las urbes industrializadas. Pero también fue uno de más difíciles: las limitaciones inherentes al propio lenguaje hacen que no sea el medio más adecuado para representar el movimiento, que puede ser plasmado mejor mediante otros medios (como el cinematográfico).

La exaltación poética de la tecnología no duraría mucho. Cano Ballesta sitúa su declive en la literatura española a partir de 1928, cuando comienza a imponerse una visión sombría de la máquina, cuestionada por su dimensión esclavizante y enajenadora (Cano Ballesta, 1999: 28). La ciudad deja de contemplarse como ese júbilo efervescente que borbotea en las páginas de Guillermo de Torre y pasa a ser un espacio desolador y alienante, como en *Poeta en Nueva York* de Lorca. Son precisamente obras como esta las que pasarían a formar parte del canon literario, relegando a un lugar muy secundario

las aquí analizadas. Por lo general, la producción ultraísta es menor, tanto en calidad como en cantidad, y duró poco tiempo. Guillermo de Torre destacó más como crítico que como escritor y la mayoría de sus compañeros (con la salvedad del caso especial de Gerardo Diego) sufrirían el ostracismo literario. En cuanto a Girondo y a Huidobro, dirigirían su afán experimentador hacia otras vías, alcanzando sus cimas respectivamente con *En la masedula* y *Altazor*. Son obras más maduras que muestran una asimilación mejor de las técnicas literarias, lejos ya de los excesos que caracterizaron a las primeras vanguardias.

BIBLIOGRAFÍA

- CANO BALLESTA, Juan (1999): *Literatura y tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1890-1940)*, Valencia, Pretextos.
- CANSINOS-ASSENS, Rafael (1975): “Un gran poeta chileno: Vicente Huidobro y el creacionismo” en *Vicente Huidobro y el creacionismo*, ed. René Costa, Madrid, Taurus, pp. 119-124
- DE NOBILE, Beatriz (1972): *El acto experimental*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A.
- CAÑAS, Dionisio (1994): *El poeta y la ciudad: Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra.
- GIRONDO, Oliverio (2002): *Martín Fierro* [Manifiesto] en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, ed. Jorge Schwartz, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 142-143.
- GRÜNFELD, Mihai (1999): “Oliverio Girondo y el viaje de la vanguardia”, *Hispanoamérica*, 82, pp.21-34.
- HUIDOBRO, Vicente (1989): *Obra Selecta*, ed. Luis Navarrete Orta, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1984): *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa (1900-1930)*, Málaga, Universidad de Málaga.

- RAMOS, Carlos (1994): “La colonización poética de la ciudad en «Veinte poemas para ser leídos en el tranvía» de Oliverio Girondo”, *Notas y estudios filológicos*, 9, pp. 171-192.
- RIVAS PANEDAS, José (1995): *Caricaturas rápidas de mi ultra en Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Madrid, Castalia, p.147.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Alfonso (1991): “El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo”, *Scriptura*, n°s 6/7, pp.155-163.
- SCHWARTZ, Jorge (1993): *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- TORRE, Guillermo de (1924): “Bengalas”, *Alfar*, 42, 1924.
- _____ (1946): *Guillaume Apollinaire. Estudio preliminar y páginas escogidas*, Buenos Aires, Editorial Poseidón.
- _____ (2001): *Literaturas europeas de vanguardia*, Sevilla, Renacimiento.
- URONDO, Francisco (1972): [Sin título] en Girondo, Oliverio: *En la masvida (Poemas escogidos)*, Barcelona, Ocnos- Editorial Libres de Sirena, pp. 7-15.
- VALLEJO, César (1988): “La poesía nueva” en *Manifiestos, proclamas y polémica de la vanguardia literaria latinoamericana*, ed. Nelson Osorio, Caracas, Biblioteca Ayacucho, pp.189-190.

GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA Y EL DIÁLOGO CULTURAL ENTRE CASTILLA Y CATALUÑA EN EL INICIO DEL SIGLO XX

Inma Rodríguez Moranta
Universitat Rovira i Virgili

Palabras clave: Gregorio Martínez Sierra, Cataluña, Modernismo, Diálogo cultural.

Una de las facetas más atractivas e interesantes del escritor y dramaturgo Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881-1947)¹ no ha sido suficientemente estudiada ni valorada. Me refiero a su condición de entusiasta agitador de la vida cultural madrileña, labor que desempeñó a través de diversas actividades literarias nacidas en el contexto del modernismo. Recordemos, por ejemplo, la fundación de espléndidas revistas poéticas, sus famosas empresas teatrales o la creación de la pionera editorial Renacimiento (Reyero, 1984). El éxito de estos proyectos se debió, claro es, a su trabajo y tesón, pero también a su acierto al rodearse de las más prometedoras figuras literarias de la época. Además de la ya conocida relación con Juan Ramón Jiménez (Gullón, 1961), en las memorias de María Lejárraga – la esposa de Gregorio y autora *en la sombra* – aparecen entrelazados los vínculos amistosos y literarios que el matrimonio de dramaturgos mantuvo con los escritores catalanes, a quienes difundieron, tradujeron y defendieron pródigamente en la prensa y en las revistas del momento (Martínez Sierra, 2000). Por este motivo, he creído oportuno llamar la atención sobre el papel que el escritor madrileño cumplió en su intento de crear un puente de diálogo entre la cultura castellana y la catalana en el umbral del siglo XX.

Recordemos, en primer lugar, que el grupo fundador de la revista *Helios* (1903-1904) – formado por Juan Ramón Jiménez, Ramón Pérez de Ayala, Pedro González Blanco, Carlos Navarro Lamarca y Gregorio Martínez Sierra – mostró ya un apreciable interés hacia las letras catalanas². No obstante, tendremos que esperar hasta 1907, año en que la pujanza del nacionalismo catalán generó una situación algo compleja en sus relaciones con el resto de España, para rastrear las señas que mejor evidencian no sólo la madurez en las relaciones

¹ Véase *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena* (Fuster, 2003).

² En las páginas de *Helios* podemos leer la respuesta al homenaje que los jóvenes de la revista *Catalunya* rindieron a Joan Maragall; la deliciosa crónica donde Rubén Darío describió las impresiones que le produjo la avanzada y cosmopolita Barcelona, junto a textos de Santiago Rusiñol, Jacint Verdaguer, Josep Carner, Apeles Mestres y Pagés de Puig. Véase O’Riordan (1970).

entre Martínez Sierra y el mundo intelectual catalán, sino también las luces y sombras que rodearon a dicha alianza.

Ese mismo año vio la luz *Renacimiento*³, revista dirigida desde Madrid por Martínez Sierra bajo la tutela de Juan Ramón Jiménez. Con esta publicación pretendían ofrecer un panorama literario selecto y ecléctico que reflejara el resurgir de las letras hispánicas y europeas. La corta vida de la revista fue suficiente para dejar constancia de la sincera admiración –libre de celos, envidias personales o prejuicios ideológicos– que profesaron sus jóvenes fundadores hacia las letras catalanas. El texto que abre la revista es una traducción de la pieza teatral *Cigales y Formigues* (1901) de Santiago Rusiñol, pintor, poeta y dramaturgo, anfitrión de las famosas *Festes modernistes* de Sitges, amigo personal de los Martínez Sierra y prestigioso colaborador en sus obras teatrales⁴. Rusiñol publica, además, dos narraciones de signo decadentista – *La casa del silencio* y *Un entierro* – vertidas al castellano (V: 574-80; XII: 1269-73), y es objeto de un extenso monográfico formado por tres estudios sobre las distintas facetas de su obra (*Los libros, El teatro y La pintura*), una *Bibliografía* y una compilación de *Opiniones* aparecidas en publicaciones madrileñas, catalanas e, incluso, extranjeras (VI:779-810).

Joan Maragall también publica en *Renacimiento* desde el primer número, donde se imprime su relato *La hazaña* (I: 47-67). La segunda entrega acoge un monográfico sobre la obra maragalliana, que sigue el mismo esquema que el anterior sobre Rusiñol. Maragall ofrece también dos poemas inéditos, *Ginesta!* y *Entrada de tardor vora'l mar* (VIII: 1025-27), ambos publicados en su lengua original, el primero encabezado por la dedicatoria “A G. Martínez Sierra, celebrando su primer libro de poesía”.

El escritor mallorquín Gabriel Alomar participa, por su parte, con una extensa autosemblanza donde se proclama representante del catalanismo de extrema izquierda,

³ *Renacimiento*, 10 números, marzo-diciembre de 1907. De ahora en adelante citaré por la edición facsímil (2002). Las siglas romanas indicarán el número de la revista al que pertenecen los textos citados.

⁴ La amistad entre los Martínez Sierra y Santiago Rusiñol surgió con motivo de un viaje a París en 1901, ciudad en la que el matrimonio coincidió con el escritor catalán. Volvieron juntos a Madrid y Rusiñol propuso a Gregorio representar una obra en el Teatro de la Comedia. La primera comedia de los Martínez Sierra puesta en escena fue *Vida y dulzura* (1907), escrita en colaboración con Rusiñol, acuerdo muy provechoso para los Martínez Sierra. María Lejárraga cuenta cómo resolvieron el problema lingüístico en la escritura de esta pieza teatral: “Rusiñol escribía en catalán y nosotros lo hacíamos en español. Nos comunicábamos mutuamente nuestros respectivos «frutos» y discutíamos, aprobábamos, desaprobábamos, cortábamos, cambiábamos y añadíamos con absoluta imparcialidad, buen humor y perfecta armonía. Cuando culminábamos la obra bilingüe, Rusiñol tradujo al catalán nuestro español y yo vertí al español su catalán. De este modo, aquel feliz producto de tres mentes nació hablando dos lenguas” (Martínez Sierra, 2000: 112). No está de más recordar que en una de las *Festes modernistes* organizadas por Rusiñol, la de 1893, se representó por vez primera *La Intrusa* de Maeterlinck, traducida por Pompeu Fabra; acontecimiento decisivo en la penetración del simbolismo en las letras catalanas y españolas, del que se hizo eco el *Diari de Barcelona*, donde Joan Maragall explicó que en Sitges se había reunido “gran número de aficionados al *frisson nouveau* del arte, a la última palabra del pensamiento europeo, a la última moda de la estética contemporánea” (Valentí, 1973: 310).

creador del “Futurismo” y defensor del imperio de la ciudad frente a la ruralidad; además, participa con tres poemas inéditos en lengua catalana: *L’agonia de les flors*, *La visió* y *Epigrammata* (VIII: 969-76). De Alomar se publica, por entregas, el ensayo “Sobre el *Quijote*. Notas marginales” (II y III: 178-213 y 279-298), una interpretación más personal que erudita sobre la obra cervantina, junto a su conocida conferencia sobre el “Futurismo” (VII y IX: 835-54 y 1155-77). El abanico del modernismo catalán ofrecido en esta revista se completa con la narrativa de tema rural escrita por Víctor Catalá (VI: 703-10), fragmentos del *Glosari* de Eugeni d’ Ors (IV y IX: 486-96 y 1190-1201), un poema de Josep Carner titulado *Palemón* (IX: 1149-54)⁵ y *Èglogues modernes* de Josep Pijoán (VIII: 1061-65).

Vale la pena subrayar que en ninguna otra revista madrileña aparecida entre los años 1898 y 1907 las letras catalanas gozan de semejante protagonismo⁶; ausencia que nos extraña, pues el modernismo catalán no sólo se inició antes que el castellano, con suficiente personalidad para ser considerado individualmente (Valentí, 1973: 15), sino que tuvo una vitalidad y fecundidad decisiva e influyente en nuestras letras, como demuestran diversos estudios (Valentí, 1973; Marfany, 1990; Marco, 1983).

Durante la gestación de *Renacimiento* Martínez Sierra contó con el apoyo de algunos de los más destacados escritores catalanes, quienes apreciaron la oportunidad que les brindaba al convocarles en su cuidada publicación. En una carta escrita el 15 de octubre de 1907, el joven poeta Josep Carner hacía partícipe a su amigo Jaume Bofill i Mates del apoyo que, desde hacía ya algún tiempo, Martínez Sierra estaba prestando a la cultura catalana:

En Martínez Sierra de fa sis o set anys està atentíssim a la literatura catalana, ha tradhuit coses nostres, ha tingut discussions catalanistes, y ara darrerament, a “Renacimiento” hi ha publicat indistintament original català y castellà. May cap periòdich català ha donat conte del bon afecte den Martínez Sierra; no més, fa poch, un periòdich català digué a propòsit d’un número de “Renacimiento”: “La literatura castellana està en una tan lamentable decadència, que aquella

⁵ Eduard Valentí (1973: 17-18), en su reflexión sobre la posible correspondencia entre el modernismo general español y el llamado “noucentisme” considera la importancia de la presencia de Carner en *Helios*: “Nada costaría hallar concordancias significativas entre la generación de Ors y Carner por un lado, y la de Juan Ramón Jiménez, por el otro lado; los dos grupos estaban, además, en una relación directa y personal. Anotemos sólo una circunstancia curiosa y elocuente. Josep Carner, destinado a ser la máxima figura de la poesía novecentista, publica a los 19 años un poema dramático en castellano, de tono maeterlinckiano y, anticipadamente, valleinclanesco, «Cuento de Lobos», en la revista *Helios*, órgano del grupo juvenil capitaneado por Juan Ramón Jiménez”.

⁶ Constató este hecho tras haber examinado los valiosos “Índices” elaborados por M^a Pilar Celma (1991), donde la investigadora anota pormenorizadamente todas las colaboraciones aparecidas en las revistas *La Ilustración Española y Americana*, *Madrid Cómico*, *La España Moderna*, *La Caricatura*, *Germinal*, *Vida Nueva*, *La Vida Galante*, *La Vida Literaria*, *Revista Nueva*, *Gente vieja*, *La Lectura*, *Nuestro Tiempo*, *Electra*, *Juventud*, *Helios*, *Alma española*, *La República de las Letras*, *El Nuevo Mercurio* y *Renacimiento*. En el «Estudio» que antecede a estos “Índices” pueden rastrearse, igualmente, informaciones que ofrece la autora sobre este mismo hecho. Así, he comprobado que, exceptuando la tímidas muestras en *Helios* (1903) y en *La República de las Letras* (1905), el interés por la literatura catalana en las publicaciones madrileñas es prácticamente inexistente y, los escasos textos de autores catalanes publicados están más orientados, por lo general, a la cuestión sociopolítica – al debate sobre el nacionalismo y los regionalismos– que a la literatura.

gent, per omplir les seves Revistes ha de ficar coses catalanes”. Inútil és dir l’efecte qu’això causà an en Martínez Sierra. Me deya: –*Me siento catalanista en todas ocasiones, menos cuando hablo con catalanes*. Y verdaderament hem de confesar que el Catalanisme de molta gent té un cert *enfouement* absolutament inestètic y d’un candor còmic. Aquí, tot sovint sento dir atrocitats desagradables als catalanistes. Y és llàstima perquè per part de la gent intel·lectual (no més per part d’aquesta, és cert, però és la única qu’em interessa) hi ha aquí una excel·lent disposició envers nosaltres (Carner, 1994: I, 93).

En aquelles mismas fechas Carner se dirigí també a la poeta mallorquina Maria-Antònia Salvà para informarle sobre la última hora de la “Solidaritat catalana”. En la misma misiva le comunicó su propósito de publicar un estudio sobre su obra en *Renacimiento* –que define como la revista “*más amable y elegante de Madrid*”– y la invitó a colaborar en la publicación de Martínez Sierra (Carner, 1994: III, 230).

Diez días más tarde Carner reitera a Salvà el deseo de ver impresa su poesía en las páginas de la revista madrileña y le ruega que reserve unos versos inéditos para la ocasión:

Un moment no més, per dirli que d’aquí dos dies m’en vaig a Barcelona hont espero romandre fins a Nadal. Mercès per les seues traduccions. La seua poesia és gentilíssima: guàrdila inèdita y deixin també inèdites dugues o tres més que les publicarem en el n. de “Renacimiento” que parli de V. (Carner, 1994: III, 231).

Finalmente, y debido a que la revista desaparecería a los dos meses del envío de estas cartas, no pudo publicarse el estudio de Carner ni la poesía de Salvà. No obstante, los documentos epistolares citados nos permiten constatar que la participación de Josep Carner en nuestra revista no se limita a la aportación aislada de su poesía en la penúltima entrega de *Renacimiento*; su simpatía y gratitud hacia las iniciativas de Martínez Sierra⁷ – manifestada ya con su participación en *Helios* – le llevó a actuar de intermediario para atraer otras figuras catalanas a la publicación madrileña de 1907, hecho que, indudablemente, juzgaría beneficioso para el avance del movimiento catalanista.

Joan Maragall actuó como mediador entre Martínez Sierra y Víctor Català, pues el 18 de febrero de 1907 escribió a la autora de *Solitud* solicitándole permiso para que el escritor madrileño tradujera alguna de sus obras en la revista:

⁷ En sus memorias María Lejárraga evocó, con cierta nostalgia, la simpatía y la amistad que sintieron hacia Josep Carner en aquellos años de juventud, que el poeta catalán correspondió con gestos cordiales: “Nuestra relación de amistad con José Carner fue breve encuentro en la relativa realidad del tiempo, mas yo no la he olvidado nunca. Su gran cultura, su inteligencia clara y certera, su innegable don de poesía hacían de su trato deleite de primerísima clase. Envió, cosa extraña tratándose de un poeta, para *La casa de la primavera*, una página en prosa. Tal vez, aunque sabía hacer tan buenos versos pensaba como yo que el corazón habla siempre en prosa cuando quiere decir la verdad. La vida apartó de tal modo nuestros caminos que nunca nos hemos vuelto a ver. Me complacería en extremo volver a encontrarle. No creo que sea de aquellos en quienes el paso de los años deteriora la calidad. Tenía, o mucho me engañé en juzgarle, demasiado buen temple. Al querer fijar mis recuerdos para hablar de *La casa de la primavera*, he tenido a la vista un ejemplar de sus últimas ediciones. Con asombro he visto que la bella página de José Carner no figura en su pórtico. ¿Por qué? Misterio. Tal vez algún compaginador de cortos alcances, pasándose de listo, juzgó que en un libro de versos estaba de más una página no rimada. Cuando, bajo mi supervisión, vuelva a editarse el libro, el *poema en prosa* de José Carner tornará a ocupar el puesto que por derecho le corresponde” (Martínez Sierra, 2000: 383-85).

A Víctor Català.

Estimat amic: Sembla que els bons amics de Castella s' hagin avingut en voler-me per intermediari de llurs relacions literàries amb vostè; i això no sols m' enorgulleix, sinó que em dóna gran plaer al proporcionar-me ocasió de sovintejar la correspondència amb tan bon amic i tan admirat. Aixís trobo que aquesta agitada vida ciutadana que tot sovint absorbeix en son terbolí l' expressió dels més bells afectes, té també les seves compensacions quan em dóna impensats motius de revivar-los. Aixís ara puc correspondre amb més bon zel a la seva amable carta del 8 havent de fer-li una nova pregunta. Ara és en G. Martínez Sierra qui em demana que el posi en relació amb vostè per a sol·licitar-li també el permís de traduir alguna de les seves obres, probablement per una revista que estan organitzant a Madrid, segons ell em digué temps enrera [...] (Maragall, 1981: 953).

La escritora recibió la carta de Maragall con gran agrado; no tardó en contestarle y en reconocer la pendiente “deuda de gratitud y cortesía” que tenía con Martínez Sierra:

Curiosa fuga la dels senyors literats castellans, que així se recorden ara de mos pobres entreteniments literaris, proporcionant-me el pler de la intervenció de V [...] Amb lo senyor Martínez Sierra, hi tinc pendent un deute de gratitud i cortesia, puix, si no confonc, s' ocupà públicament i amb consideració de mi; mes, com jo sóc poc llegidora de diaris, vaig enterar-me'n quan ja no era hora oportuna per a donar-li mercès, i ve-li aquí que una nova cortesia seva farà avinenta l' oportunitat, de lo que m'alegro [...] (Català, 1972: 1807).

Estas citas nos permiten vislumbrar, por una parte, la percepción negativa de algunos escritores catalanes respecto a la situación que atravesaban las relaciones entre Castilla y Cataluña; por otra, el respeto y el aprecio unánime de los mismos autores hacia la figura de Martínez Sierra, a quien elogian por su generosa difusión de las letras catalanas. Hay que reconocer, en sus justos límites, el mérito de estos gestos cordiales, pues el contexto socio-político no era del todo favorable para el diálogo entre las dos literaturas: la formación de la “Solidaritat Catalana”, la celebración del Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana y, en 1907, la creación del Institut de la Llengua Catalana acompañada del gran triunfo electoral de la “Solidaritat” el 21 de abril, marcaron hitos incuestionables en una nueva singladura que provocaría reacciones críticas entre algunos escritores castellanos, con diferentes matices y grados⁸.

Aunque en Madrid existió un círculo de intelectuales y artistas preocupados por incorporar a la capital las novedades culturales europeas venidas de Cataluña –Ignacio Zuloaga, Eduardo Marquina, Enrique Díez-Canedo y el propio Gregorio Martínez Sierra– (Díaz Plaja, 1966: 337), en algunos casos, la admiración por la cosmopolita y vanguardista

⁸Véase Maeztu (1907). Al comentar las conflictivas relaciones entre Cataluña y Castilla al calor de los acontecimientos iniciados en 1906, Lluís Busquets y Carles Bastons (2003: 90) opinan: “Si analizamos la perspectiva de escritores «castellanos» (fueran o no nacidos en las Castillas), casi se puede decir que toda la «generación del cambio de siglo», que incluiría a los modernistas y a los hombres del 98, va a reaccionar, y no positivamente –a excepción, con matices, de A. Machado (del que Carner comentó poemas y al que dedicó libros) y Valle-Inclán–, frente al catalanismo en ciernes”. Argumento que justifican en las posiciones críticas hacia el movimiento catalanista manifestadas por Unamuno, Ganivet, Maeztu, *Azorín*, Menéndez Pidal y Pío Baroja.

ciudad barcelonesa derivó en un sentimiento de recelo y desconfianza. Valga como botón de muestra recordar el polémico artículo que, el 15 de noviembre de 1907, Pío Baroja publicó en *El Mundo* (Baroja, 1907: 1) –periódico de raigambre liberal que se caracterizó por su campaña antisolidaria, más radicalizada y polémica en los últimos meses de 1907⁹–, inaugurando una sección con la que el periódico pretendía verter diversas opiniones sobre “El problema catalán” venidas de personalidades no dedicadas a la política profesionalmente. Todo apunta a que Baroja habría cambiado su visión de la cultura catalana de 1901 a 1907¹⁰, al parecer a raíz de una estancia en la ciudad barcelonesa en 1906. En dicho texto Baroja resumió el conflicto entre Cataluña y Castilla en un odio irrefrenable de los catalanes hacia España que, a su juicio, estaba motivado por el sentimiento de «nacionalidad frustrada» y por la “influencia judía”. Lo que levantaría más polvareda fue la reiterada acusación –sin demasiado fuste, dicho sea de paso– sobre el carácter semítico y la falta del instinto de violencia en el pueblo catalán. Para Baroja, el más claro ejemplo de tales caracteres era Santiago Rusiñol:

Poned ahora como tipo a un artista que es como la figura representativa de la Cataluña artística actual, a Santiago Rusiñol, y veréis qué aspecto más marcadamente semítico tiene; primero su aspecto, que es el de un judío; después su habilidad: pinta y escribe de la misma manera fácil; luego su internacionalismo, su odio a la guerra, ha escrito *El Héroe*, su antipatía por todo lo violento, y no sé si seré el primero que lo diga, su absoluta banalidad (Baroja, 1907: 1).

De esta supuesta descalificación tampoco salió indemne el amigo y colaborador madrileño, Gregorio Martínez Sierra: “No me choca nada que Rusiñol colabore en Madrid con Martínez Sierra, cuya literatura suave y de merengue me parece completamente de judaizante” (Baroja, 1907: 1). A esto añadamos que Baroja también arremetía contra Eugeni d’Ors, al que presentó como firme partidario del separatismo nacionalista. La retahíla de comentarios despectivos provocaron que, desde París, Ors solicitara a Eduardo Marquina, entonces redactor-jefe de *España Nueva*, publicar un escrito dirigido a Martínez Sierra, como

⁹ *El Mundo* vio la luz el 21 de octubre de 1907. Cecilio Alonso (1985: 120) apunta: “El primer director del periódico fue Julio Burell, que sólo se mantuvo en el puesto dieciocho días. Entre los colaboradores de los primeros meses destacan Rubén Darío, Valle-Inclán, Julio Camba, Santos Chocano, Bernardo G. de Candamo, Luis Bello, Manuel Bueno, Ricardo Baroja, *Claudio Frollo*, etcétera”.

¹⁰ El profesor Adolfo Sotelo (1998: 42) comenta este suceso: “La relación del primer Baroja con Cataluña es contradictoria. Los juicios elogiosos al modernismo estampados en *Las Noticias* en 1901 (admiración por la pintura de Casas, Rusiñol o Mir) se tornan en las rudas opiniones de 1907, cuando en el periódico madrileño el *El Mundo* –en plena campaña contra la Solidaritat Catalana– publica «El problema catalán. La influencia judía». Baroja emplea un anecdotario que dice contar con las impresiones directas de su breve estancia barcelonesa de abril de 1906 en la que coincidió unos días con Azorín. El desahogo es estridente: la literatura de Rusiñol es de «absoluta banalidad», el quehacer de Casas es hábil «pero absolutamente epidérmico», el teatro de Iglesias resulta «blando, llorón, sentimental»”.

réplica al texto del escritor vasco¹¹. En la revista de Marquina se publicaron dos cartas, la primera escrita por Ors a Martínez Sierra, seguida de una respuesta de éste a aquél: ambas fueron también editadas en *La Cataluña*, revista barcelonesa nacida en octubre de 1907.

En su carta Ors se sirvió de un distanciado tono irónico para restar dramatismo a la acritud barojiana, pero insistió en reafirmar su admiración por el arte y las letras castellanas:

Ya usted me conoce, amigo Sierra, y habría comprendido demasiado que la áspera frase contra Madrid, que al principio de su alegato me atribuye nuestro brillante etnógrafo, carece de cualquier aire de familia que me venda en paternidad, respecto de ella [...] Diga usted a quien por mí le pregunte, cómo adoro yo mi Madrid, y su cortesanía, y los restos de su magnífico ensayo de Civilidad en el siglo XVIII, y aquellos rincones que arnó el heroico churriguerismo – ¿por qué la juventud española no vindica a Churriguera, el gran “arquitecto maldito”? –, y la Cibeles, la madre y nodriza y gobernadora Cibeles, cantada ahora, como alto símbolo, por el admirable poeta que me honró un día siendo mi traductor, por Enrique Díez-Canedo... (Ors, 1907: 11).

Sin perder su característico optimismo, Martínez Sierra le corresponde con una festiva “Respuesta a Eugenio d’ Ors”, de la que extraigo un párrafo especialmente significativo:

No haga usted caso, amigo, de juicios fermentados en cerebros hoscos; todo adjetivo, aun sustantivado, tiene una amable interpretación posible; todo está en acertar la sonrisa con que se debe oír. Judío fue Cristo, si fue vasco Loyola... y “más vale Dios que sus santos”. Y si vamos al terreno de la prosa bella, tan interesante para los que tenemos buen oído, *judaizante* es una palabra simpática, con su sonora terminación de participio activo y la majestad indudable de su inicial, seguida de esa *u* que la humaniza, de ese dulce *dai*, en que el morisco diptongo evoca noches de oasis o de Alambra. ¡Judaizante! Sí, calificativo halagador, mucho más cuando se ha ganado por el fantástico crimen de traducir a un admirable poeta catalán, que tiene perfil semita (Martínez Sierra, 1907: 11).

Pese al tono jovial, Martínez Sierra no esconde su disgusto ante las continuas controversias que tanto dificultaban el intercambio cultural entre Madrid y Cataluña. Por eso se compromete a serenar el ambiente y a defender a Eugeni d’ Ors de las acusaciones barojianas:

Me alegro infinito (por usted) de que esté usted en París; yo quisiera estar en China o en la Luna a la hora presente. Porque Madrid está insufrible a fuerza de estrenos y de peleas pseudocatalanistas. Y temo que, entre políticos y literaturas, me lleguen a amargar el ánimo y a convertirme en un Baroja huraño y melencólico [...] Ya sé que Madrid le es a usted simpático, como a todos los catalanes de espíritu que han pasado por él, y a usted y a los demás se lo agradezco, a fuer de madrileño; esta nuestra villa es como una morena feúcha, pero con buenos

¹¹ En el epistolario a Eduardo Marquina (Amorós, 2005: 193-194), encontramos la carta que Eugeni d’Ors escribió a Marquina desde París el 27 de noviembre de 1907, documento que atestigua su apremiante deseo de defenderse de las críticas de Pío Baroja – no quiso esperar a publicarla en el próximo número de *Renacimiento* – y de expresar su solidaridad con Martínez Sierra. La misiva dice así: “Querido Eduardo: hoy me ha mandado Brossa un recorte de *El Mundo*, en que iba el artículo de Baroja, cuyo contenido, en lo que a mí se refiere, no he conocido hasta hoy. Me ha parecido que yo debía contestar algunas palabras a la cruda alusión que Baroja me hace. Les he dado forma de carta a Martínez Sierra, otra víctima de nuestro terrible vasco, y te la remito por si te parece oportuno que salgan en tu periódico, cosa que me complacería, antes que en la Revista de Sierra, que tardará aún un mes en aparecer. Si así se hace, te agradeceré que me hagas enviar el número correspondiente. He visto aquí a toda tu familia, incluso a Niní, espléndida como siempre. Yo permaneceré aquí hasta el 2 de diciembre. Cuento pasar luego un par de meses en Barcelona. Vivo en París: 27 (ancien 11 bis) rue Jasmin –y en Barcelona: Caspe 44-1º. Adiós: con muchas gracias por todo te abraza Xenius”.

ojos, y tan alegre, que sabe con su risa hasta hacernos llorar cuando así le conviene [...] Barcelona, *noya* formalota y hacendosa, algunas veces debe suspirar de melancolía, en el orgullo de su europeización, al pensar en los guiños picarescos de su hermana la loca, que tan bien sabe engatusar a los catalanes; y Madrid, si las políticas y banderías la dejarasen, tendría mucho gusto en estar orgullosa de su hermana formal, aunque de cuando en cuando la compadeciese por lo mucho que se afana “para lo poco que hemos de vivir en el mundo”. Perdón por la mitología. Yo prometo, y con ello me honro, proclamar en los cafés, cervecerías y saloncillos, ese amor a Madrid que usted confiesa, amor de artista, que usted refugia, buscándole disculpa, en la sombra de un pasado galante (Martínez Sierra, 1907: 11).

No podemos pasar por alto que estas dos cartas también vieron la luz en *La Catalunya* (1907-1914), revista barcelonesa que, en palabras de Albert Manent (1968: 147), pretendía influir en las “mentalidades amigas o indiferentes de las tierras de habla castellana” y fortalecer los lazos existentes entre ambos círculos intelectuales¹²; de hecho, desde el primer momento fue órgano portavoz de la nueva etapa literario-política catalana conocida como el *Noucentisme* (Guirao, 1999). Dicha revista acogió extensos artículos de opinión que, desde una actitud conciliadora, comentaban la situación política al mismo tiempo que daban fe de un deseo de renovación que debía contar con el abrazo entre las nuevas generaciones castellanas y catalanas. En esta voluntad se enmarca el agradecimiento público y la atención que la revista *La Catalunya* brindó a *Renacimiento*, a la que calificaron en estos términos: “Esta revista interesantísima, que dirige el entusiasta catalanizante M. Sierra...” (“Renacimiento”, *La Catalunya*, 6: 6). Además, en una crítica sobre el poemario de Martínez Sierra *La casa de la primavera* publicada en la décima entrega de *La Catalunya*, López-Picó defendió fraternalmente la polémica figura de Martínez Sierra y lamentó la estrechez espiritual de algunas mentes:

El nombre de Martínez Sierra no es nuevo para los catalanes. En nuestra tierra se le estima y considera en lo que vale; hace tiempo que nos es familiar y lo pronunciamos con el amor de un nombre de hermano y el respeto de un nombre de amigo con quien nos unieran los lazos del más sincero reconocimiento. Porque Martínez Sierra es para nosotros un hermano en actividad espiritual y un amigo que se interesa por lo nuestro y lo propaga hasta defenderlo con entusiasmo cuando lo exigen las circunstancias. Tanta es la fuerza de espiritualidad que le une a nosotros y la solicitud con que cuida de que fuera de Catalunya nuestras cosas no sean desconocidas ni falseadas, que se ha emprendido contra él y contra su obra de verdadero artista una verdadera campaña a traición, inspirada en los mismos viejos y rastreros móviles que han inspirado también las grandes campañas de la prensa del *trust* contra Catalunya y las manifestaciones de la actividad catalana. Digo todo esto a propósito de la aparición del libro de poesías *La casa de la primavera*, de Martínez Sierra, porque a raíz de dicha aparición se ha recrudecido en los periódicos la campaña contra el distinguido y pulcro catalanizante nuestro

¹² Transcribo a continuación un fragmento extraído de la editorial que abre el primer número de *La Catalunya*, significativamente titulada “Nueva etapa”: “Cataluña hablará, pues, y hablará en forma que la entienda todo el país y sobre todos los asuntos de palpitante actualidad. Consecuencia de este firme propósito es la adopción del castellano, idioma que ofrece grandes y provechosas ventajas para la necesaria expansión del espíritu catalán en el resto de España, en la América latina, en el extranjero. No pretendemos ofrecer triunfos literarios, difíciles, si no imposibles, en quien se sirve de un lenguaje que no le es nativo; acudimos a su uso como medio de expresión excelente para difundir los ideales de Cataluña y rechazar las infundadas acusaciones que sus enemigos estampan en este perfeccionado idioma con que Cervantes ensalzó, en obra inmortal, las virtudes de nuestro país”.

amigo. La crítica madrileña (si es que puede llamarse crítica a un juego brillante de palabras y chistes de ocasión) salvo honrosas excepciones, ha tratado el libro de Martínez Sierra con una desconsideración y un apasionamiento que desdican del buen criterio y la seriedad que requiere un justo análisis. Con la agravante de que ni tan sólo ha sido analizada la obra poética, sino que se ha pretendido rechazarla sistemáticamente por ser un autor que simpatiza con nosotros y vive alejado de toda intriga y de toda agitación de desacreditada bohemia (López-Picó, 1907: 3).

Un propósito similar al de la revista *La Cataluña* defendía Eugeni d' Ors en 1907 a través de su *Glosario*. Así, en la glosa titulada “Els noucentistes espanyols” (*Glosari 1906-1907*, Ors, 1996: 561-64), con fecha del 12 de diciembre de 1907, “Xenius” recogía una nómina de los intelectuales que, a su juicio, eran los más dignos portavoces del *noucentisme* en Castilla. La extensa lista venía encabezada, precisamente, por Gregorio Martínez Sierra y Enrique Díez-Canedo, a quienes consideraba “els més delicats artistes de la nova generació espanyola i, a la vegada, els més generosos catalanisants de Madrid” (Ors, 1996: 561).

Es lógico cuestionarnos sobre el criterio que sigue Ors para elaborar su catálogo de *noucentistes* españoles. Obviamente, el estilo literario de Martínez Sierra distaba mucho de la estética arbitraria, clasicista y antisentimental *noucentista*. Pero, a finales de 1907, Eugeni d' Ors – como los fundadores de *La Cataluña* – restó importancia a la difusión de aquellas coordinadas artísticas concretas. El objetivo prioritario era, en aquel momento, impulsar la expansión de su espíritu renovador más allá de las fronteras catalanas. Para lograrlo, Ors reclamaba la mutua comprensión y la ayuda de los intelectuales madrileños. Estas precisiones nos ayudan a comprender mejor el lugar privilegiado que ocupa Martínez Sierra en el *Glosari* de 1907 – él y Díez Canedo son los únicos del amplio elenco a los que Ors dedica sendas glosas (Ors, 1996: 724-25 y 727-28) –, pues, en un periodo de frecuentes desencuentros entre Cataluña y Castilla, fue, como hemos visto, un verdadero ejemplo de amplitud de espíritu y de solidaridad para con el mundo catalán y, no cabe duda, colaboró activamente al intercambio cultural entre ambas literaturas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Cecilio (1985): *Intelectuales en crisis: Pío Baroja, militante radical (1905-1911)*, Alicante, Instituto de Estudios Juan Gil-Albert.
- AMORÓS, Andrés (2005): *Correspondencia a Eduardo Marquina*, Madrid, Castalia.
- BAROJA, Pío (1907): “El problema catalán. La influencia judía”, en *El Mundo*, 15 de noviembre de 1907, p. 1.

- BUSQUETS, Lluís y BASTONS, Carles (2003): *Castilla y Catalunya frente a frente. Antología para un debate cultural*, Barcelona, Ediciones B.
- CARNER, Josep (1994): *Epistolari de Josep Carner*, Albert Manent i Jaume Medina (eds.), 3 vols., Barcelona, Curial.
- CATALÀ, Víctor (1972): *Obres completes*, Barcelona, Editorial Selecta.
- CELMA VALERO, M^a Pilar (1991): *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1966): *Modernismo frente a Noventa y Ocho*, Madrid, Espasa-Calpe.
- FUSTER DEL ALCÁZAR, Enrique (2003): *El mercader de ilusiones. La historia de Gregorio Martínez Sierra y Catalina Bárcena*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores.
- GUIRAO, Antoni (1999): “*La Cataluña*”. *Ideología i poder a la Catalunya Noucentista (1907-1914)*, Tesis Doctoral (inédita), Barcelona, Universitat de Barcelona.
- GULLÓN, Ricardo (1961): *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones de la Torre.
- LÓPEZ-PICÓ, José M^a (1907): “*La casa de la primavera*, por G. Martínez Sierra (Pueyo, editor, Madrid)”, en *La Cataluña*, 10, 14 de diciembre de 1907, p. 3.
- MAEZTU, Ramiro de (1907): “*Cataluña y sus críticos*”, en *Nuevo Mundo*, 726, 5 de diciembre de 1907, p. 2.
- MANENT, Albert (1968): *Josep Carner i el noucentisme. Vida, obra i llegenda*, Barcelona, Edicions 62.
- MARAGALL, Joan (1981): *Obres completes. Obra catalana*, Barcelona, Editorial Selecta.
- MARCO, Joaquim (1983): *El modernisme literari i d’altres assaigs*, Barcelona, Edhasa.
- MARFANY, Joan Lluís (1990): *Aspectes del modernisme*, Barcelona, Curial.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1907): “*Respuesta a Eugenio d’Ors*”, en *La Cataluña*, 11, 14 de diciembre de 1907, p. 11.
- MARTÍNEZ SIERRA, María (2000): *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración*, Alda Blanco (ed.), Valencia, Pre-Textos.
- O’ RIORDAN, Patricia (1970): “*Helios, revista del modernismo (1903-1904)*”, en *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, Madrid, Castalia, pp. 57-150.
- ORS, Eugenio d’ (1907): “*Carta abierta a Martínez-Sierra (Judío judaizante)*”, en *La Cataluña*, 10, 7 de diciembre de 1907, p. 11.
- _____ (1996): *Glosari 1906-1907*, Xavier Pla (ed.), Barcelona, Quaderns Crema.
- Renacimiento*, 10 números (marzo-diciembre 1907). Edición facsímil (2002), Luis García Montero (pról.), 2 tomos, Sevilla, Editorial Renacimiento.

“Renacimiento”, *La Catalunya*, 6, 9 de noviembre de 1907, p. 6.

REYERO HERMOSILLA, Carlos (1984): “Las empresas editoriales de Gregorio Martínez Sierra”, en *Goya. Revista de Arte*, 187, pp. 211-219.

SOTELO, Adolfo (1998): “Cataluña descubrió a la generación de 98”, en *La Vanguardia*, 10 de febrero de 1998, p. 42.

VALENTÍ FIOL, Eduard (1973): *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Joaquim Molas (ed.), Barcelona, Ariel.

SEIS ANTOLOGÍAS DE POESÍA PORTUGUESA PUBLICADAS EN ESPAÑA EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Verónica Sánchez Ramos
Universidad de Extremadura¹

Palabras clave: Antologías, Poesía traducida, Periferia peninsular, Relaciones literarias, Iberismo.

Este artículo intentará realizar un pequeño acercamiento a las relaciones literarias peninsulares durante el primer tercio del siglo XX, habida cuenta de que más allá de la relación peninsular entre dos literaturas ligadas a sendos estados oficiales, existen otros sistemas literarios y lingüísticos periféricos que alteran e influyen decisivamente en las relaciones sistémicas más frecuentes entre literaturas oficiales. He tomado como ejemplo de estas relaciones el estudio concreto de seis antologías de poesía portuguesa traducidas y publicadas en España durante los años de 1910 hasta 1933. Cinco de esas antologías están traducidas a español mientras que una está en catalán:

ANTOLOGÍAS	AÑO	ANTÓLOGOS	PROLOGUISTAS
<i>Antología de la lírica portuguesa</i>	1910	Rafael Martín Manrique	Álvaro de las Casas (1901-1950)
<i>Atlantiques. Antología de Poetes portugueses</i>	1913	Ignasi Ribera i Rovira (1880-1942)	Ignasi Ribera i Rovira
<i>Pequeña antología de poetas portugueses</i>	1913	Enrique Díez-Canedo (1879-1944)	
<i>Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa</i>	1918	Fernando Maristany (1883-1924)	Ignasi Ribera i Rovira
<i>Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas</i>	1920	Fernando Maristany	C. Nicolau D'Olwe, Carlos Boselli, Ignasi Ribera i Rovira, Alejandro Plana.

¹ Este trabajo es fruto de la investigación desarrollada en el marco de las becas para postgraduados de la Fundación cacereña Fernando Valhondo-Calaff.

<i>97 sonetos portugueses</i>	1933	José María de Cossío (1879-1936)	Fidelino de Figueiredo (1888-1967)
-------------------------------	------	-------------------------------------	---------------------------------------

Todas ellas tienen en común la presencia de agentes peninsulares –traductores y/o antólogos– peninsulares que establecen redes de contacto, comunicación y difusión entre dos o más de los antedichos sistemas culturales. Además, la dimensión temporal o histórica en la que se llevan a cabo las antologías, influye irremediamente en ellas. De esta manera, tanto las obras literarias como las traducciones se envuelven de un significado histórico-cultural, en una especie de conexión directa con la historia, con la sociedad y con la cultura que las rodea.

El primer tercio del siglo XX en España resulta ser un período con muchos cambios sociales, políticos y literarios; y resulta ser también una época muy fructífera en la elaboración de poéticas personales, manifiestos artísticos, antologías y revistas. Asimismo es rica en polémicas literarias y artísticas, traducciones o recuperaciones de obras clásicas. En este contexto histórico se traducen y publican estas seis antologías de poesía portuguesa, cada una de las cuales reflejan las peculiares y cambiantes relaciones culturales y literarias en la península Ibérica en este período. Para poder abordar todas las cuestiones que influyen en estas relaciones literarias nos parece importante comenzar destacando algunas características sobre las antologías en general que también podemos hacer extensibles a estas seis antologías en particular.

En primer lugar debemos definir qué se entiende por antología, y para ello utilizaremos la definición de José Francisco Ruiz Casanova según la cual “la antología es libro de libros; es decir, obra que copia, reedita, colecta y selecciona los textos que implican y merecen relectura según juicio crítico” (2007: 44). Así, las antologías poseen en cierto sentido una función enciclopédica, con la que intentan reflejar un tiempo literario y explicar las ideas estéticas de una época. Por esto, la historia de la poesía no podría concebirse sin la presencia constante de las antologías, sin esa necesidad de coleccionar, recapitular y ordenar el tiempo. Sin duda, este tipo de recopilaciones han desempeñado una función indispensable en la historia de la literatura, y encontramos ejemplos de ello en las más diversas culturas y civilizaciones, sin excluir las primitivas o exclusivamente orales. El nacimiento de las primitivas antologías está ligado a una

finalidad específica: reunir los textos de diversos autores, incluso de épocas diferentes, para que así estén más cerca del lector y del antólogo que realiza la selección. En este sentido, el poeta Meleagro de Gádara (c. 140 a.C. -c. 60 a. C) compiló hacia el año 100 a. C., la que es considerada como la primera antología de la lírica occidental: *La Corona*, un conjunto de textos en volumen, perdido hoy como tal, pero cuyo prólogo todavía se conserva.

Mediante este prólogo sabemos que la antología de Meleagro de Gádara era una colección de 130 epigramas², la mayoría de ellos de tema amoroso. Meleagro identificaba a cada poeta contribuidor de la antología con un tipo de flor distinta, y es por este motivo que desde su inicio, los libros que recogieron composiciones poéticas de uno o varios autores recibieron el nombre de anthologia (del griego anthos, 'flor', y légo, 'escoger', "flores escogidas"), denominación que con variantes y traducciones como flores, florilegio, floresta, etc., ha llegado hasta nuestros días (Ruiz Casanova 1998: 40). Por lo tanto, las antologías contienen selecciones de textos que muestran la lectura individual de una tradición literaria, proyectada con deseos de establecer un canon y susceptible de tantas correcciones u objeciones como lecturas tenga el libro (*ib*, 42).

En segundo lugar hay que señalar que la lectura juega un papel muy importante a la hora de diferenciar los libros denominados "antologías" de otras formas literarias, como por ejemplo los libros de poemas. Sin duda, la lectura es el principio que todo antólogo debe escoger para elaborar una antología, y también debe ser su finalidad; es decir, el objeto de la antología es llegar a ser publicada y ser leída por un gran número de público. Y así lo explica el crítico Claudio Guillén cuando intenta proponer una definición de antología:

La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos (1985: 413).

² El epigrama, género que a veces se agrupa junto con la poesía lírica, como un subgénero de ésta, incluye las composiciones poéticas breves (generalmente entre dos y seis versos) en las que se expresa un pensamiento festivo o burlesco. El epigrama primitivo, como indica su etimología griega (*epí-*, 'sobre', *gramma*, 'escritura') era un texto breve destinado a figurar como inscripción en un sepulcro o en la base de una estatua, aunque en su desarrollo el epigrama sirvió para expresar toda clase de temas (Marchese y Forradellas, 1989: 133).

En tercer lugar, Claudio Guillén señala como componentes básicos de la antología otros dos elementos característicos: el tiempo en el que ésta se ha desarrollado y la recepción que ha tenido entre sus contemporáneos (1985: 413-417). Así, explica que la antología se puede interesar bien por un tiempo pasado, bien por el tiempo presente; puede ser, por un lado, una antología colectiva o por otro, estar limitada a un solo autor; puede además no reducirse a una cultura nacional, prefiriendo un género o una temática concretas. En este sentido y como reflejo de un tiempo literario, que es lo que son las antologías, podemos decir que no existe la antología definitiva: cada tiempo, cada estética, cada autor y cada lector construyen la suya.

En cuarto lugar, el concepto de canon literario³ mantiene un claro nexo de unión con el proceso antológico, que da lugar a los libros denominados *antologías*. En este sentido, las antologías cumplen una función “didáctica” o, cuando menos, “introdutora” y “sancionadora” de autores y obras, de igual modo que la crítica literaria o los estudios filológicos contribuyen a la construcción de un canon. La función didáctica o pedagógica de una antología viene determinada por la voluntad del antólogo, tanto en cuanto autor de la selección y ordenación, como en cuanto difusor de un determinado corpus textual (Ruiz Casanova 1998: 51). Una antología incluye y excluye: al tiempo que pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, contribuyendo de algún modo con sus propuestas a la formación de un canon.

Sin embargo, por sí solas las antologías no son en ningún caso determinantes en el establecimiento de canon alguno. De hecho, la formación del canon depende, entre otros aspectos, del paso del tiempo. Una antología que muestre el panorama de la poesía de alguna literatura nacional desde sus orígenes hasta la actualidad, combina el corpus ya aceptado como canónico con las propuestas estéticas del presente. De esta forma, cuanto más se acerque el límite de una antología a la fecha de su publicación, con mayor razón habrá que entender esta parte de la selección como una “posible” propuesta de canonización. Distinto es el caso de aquellas antologías que se circunscriben a épocas muy anteriores o que se cierran sobre el siglo anterior a las que están en activo en el

³ Hablar sobre los aspectos que conciernen al canon literario es introducirse en un intenso debate, que abarca a su vez, un extenso campo teórico y práctico que ha sufrido oscilaciones a lo largo de su existencia. Pese a esto, debemos explicar que, cuando hablamos de “canon literario”, estamos designando, por un lado, el sistema de reglas y normas que hay que seguir para conseguir una obra perfecta; y, por otro lado, la lista de autores y obras literarias que representan lo mejor que haya producido una civilización a lo largo de su historia (Neri, 2002: 391).

momento de su publicación. También es diferente el caso de las antologías de nuevos autores, cuya función radica más bien en la voluntad de abrir paso al conocimiento de nuevas voces. En este sentido, el contexto histórico en el que se realizan las traducciones literarias es un elemento imprescindible a la hora de analizar los componentes más destacados de las mismas.

En el caso que nos ocupa, estas seis antologías de poesía portuguesa, su producción se sitúa entre los primeros treinta años del siglo XX. Éste resulta ser un período con muchos cambios sociales, políticos y literarios que no sólo se suceden en la Península Ibérica sino también en el resto de Europa. Estos cambios resultarán convulsivos, cuando no trágicos, y se verán reflejados tanto en la mentalidad de la época como en las obras literarias del momento; al igual que también se verán reflejados en la publicación de diversas antologías de poesía extranjera traducida en España. El primer tercio del siglo XX son sin duda también unos años muy significativos en lo que se refiere a las relaciones político-sociales entre España, Portugal y la periferia peninsular. A mediados del siglo XIX se afianza en la Península Ibérica el debate sobre las relaciones de España y Portugal y la cuestión de las nacionalidades. En este sentido, la publicación de alguna de las antologías protagonistas de este artículo guarda una estrecha relación con un fenómeno complejo que plantea en su base la unión de la Península Ibérica como un todo: el iberismo⁴. Los proyectos para la configuración de una alianza peninsular que llevase a la formación de un Estado común quedaron definitivamente estructurados a partir de 1848 en dos tendencias, la de los partidos de la unión dinástica, monárquicos que aspiraban a la reconstrucción de una monarquía ibérica que independizara la península de injerencias anglo-francesas; y la de los partidarios de la federación republicana, que la veían como el único modo de frenar la creciente marginación de la península, salvaguardando al mismo tiempo las respectivas peculiaridades de cada pueblo (Peralta García y Cabero Diéguez 1997: 17). De esta manera, la corriente iberista marcará un acercamiento entre los pueblos que forman la Península Ibérica, siendo Cataluña la región que más interés pondrá en estas relaciones, también porque en el caso particular de Cataluña existía una profunda simpatía y filiación con Portugal. Distintos políticos y literatos catalanes, como Joan Maragall

⁴ Pese a que el término “iberismo” sufrirá cambios semánticos a lo largo de su historia podemos hablar de una definición de iberismo como la doctrina que postula “la unión política o alguna otra forma de integración entre España y Portugal” (Peralta García, 2000: 394).

(1860-1911), Casas Carbó (1866-1932), Prat de la Riba (1870-1917) o Ribera i Rovira (1880-1942) generaron distintas protestas contra el control centralista y castellano del Estado, tratando de acabar con la pugna entre el centro y la periferia (Gavilanes Laso 2000: 24).

Cabe también señalar la importancia del escritor portugués Fernando Pessoa (1888-1935) dentro de las cuestiones iberistas. Los presupuestos teóricos de Pessoa sobre el iberismo parten del cuestionamiento de si Portugal y España serían –o no– países latinos, representantes de una “raza latina”. Para explicar esta idea, Pessoa alega que el concepto “latino” no presenta un marco sociológico común a todos los países a los que se les atribuye, a no ser éste el concebido por una cierta semejanza lingüística y el hecho de ser herederos directos del espíritu propio del Imperio Romano (Sáez Delgado 1999: 373). La teoría iberista pessoana se basa en una unión confederativa, para la cual la república portuguesa es el primer paso ya alcanzado, que debería ir seguido de dos nuevos movimientos: la abolición de la monarquía en España y la separación de la península en sus tres naciones esenciales: Cataluña, Castilla y el estado galaico-portugués, los tres ejes sobre los que gira su proyecto de civilización para el que la historia pasada de Castilla se alza como gran enemigo a combatir.

Pessoa propone el establecimiento del espíritu ibérico entre dos grandes columnas: Cataluña y el estado natural galaico-portugués, representantes, a su vez, del espíritu del Mediterráneo y del Atlántico, entre las cuales Castilla intentaría lograr un efecto de armonía (*ib*, 374). Aun a sabiendas de las diferencias existentes entre ambos países (que Pessoa resume en el hecho de que España posea un carácter profundamente nacionalista, mientras que Portugal lo tendría profundamente cosmopolita), las naciones ibéricas unirían sus esfuerzos en la consecución de unos fines que no son, a la postre, sino el establecimiento y difusión de una nueva civilización –la de la cultura de raíz ibérica. Apoyándose en las fórmulas del filósofo portugués Leonardo Coimbra (ligado al grupo regenerador portugués de Teixeira de Pascoaes), Pessoa propone también, en lugar privilegiado, la creación de una nueva literatura y una nueva filosofía, acordes a los nuevos conceptos planteados:

Criar uma nova literatura, uma nova filosofia –esse é o primeiro passo. Foi dado em Portugal, em filosofia sobretudo, por Leonardo Coimbra, um dos três grandes filósofos da Europa contemporânea (os outros dois são Bergson e Eucken) (*apud* Sáez Delgado, 1999: 337).

Pero como veremos a continuación, el iberismo no sólo sería una cuestión de España y Portugal –entendidos como estados-nación consolidados– sino que implicaría también un acercamiento a la periferia peninsular, que se mantuvo muy activa en todo este período. La decadencia, desprestigio y abandono que sufren las lenguas y literaturas periféricas durante algunos siglos, cambiará en el XIX y el primer tercio del XX, período en el que conocerán un nuevo “renacer”, que lleva a las tres literaturas periféricas –gallega, vasca y catalana– a una nueva época de esplendor. Este momento de renacer intelectual, cultural y literario que estaba viviendo la periferia peninsular es también un momento de creación y constitución nacional de sus respectivas literaturas. Uno de los ejemplos más característicos lo conforma Cataluña que reunía excelentes condiciones para la difusión de un nacionalismo ibérico que tuviera en cuenta sus características propias y abogara por su autonomía. Este “hermanamiento” ideológico con Portugal a través del iberismo, explica también el interés que a lo largo de los siglos XIX y XX la cultura catalana (y, aunque en menor medida, también un sector de la cultura gallega) ha demostrado por la cultura lusa. Un ejemplo de este interés son estas antologías portuguesas publicadas en territorio español, y de las que pasamos a señalar algunas características concretas:

Cronológicamente, la primera antología de poesía portuguesa traducida en España es *Antología de la lírica portuguesa* (1910) de Rafael Martín Manrique. Prologada por Álvaro de las Casas, podríamos denominarla como general o diacrónica ya que realiza un recorrido por la poesía portuguesa desde sus orígenes hasta la actualidad de su momento de elaboración. Y es en este último apartado donde la antología de Martín Manrique incluye la traducción del significativo poema “El encubierto” de Paço D’Arcos, que además es con el que se cierra la antología. Este poema es un ejemplo de reelaboración del gran mito profético portugués y de saudosismo, estética a la que pretendía circunscribirse toda la lírica portuguesa de aquel tiempo. En esta línea literaria se encuadra también el prologuista y traductor de la antología gallega de Martín Manrique, Álvaro de las Casas. Álvaro de las Casas conforma un ejemplo de la relación que se estableció durante estos años entre Galicia y el poeta portugués Teixeira de Pascoaes; relación ésta que se puede verificar en la influencia que el autor luso ejerce entre los diversos miembros de la “Xeración Nós”, sobre todo Vicente Risco y Otero Pedrayo, quienes su vez, mantuvieron una relación de

amistad y especial admiración por el autor del *Arte de ser português*. De esta modo, y aunque Pascoaes mantuvo un estrecho lazo con el círculo intelectual catalán, no hay que olvidar la intensa relación que también mantiene con el grupo gallego.

Sólo pasarán tres años desde la publicación de Martín Manrique hasta que Enrique Díez-Canedo publica su *Pequeña antología* en 1913. Ésta es una obra estrictamente de bolsillo, dada sus pequeñas dimensiones, que no pretende hacer un recorrido general por la literatura portuguesa sino que se centra solamente en poetas portugueses del siglo XIX y XX. Por este motivo podríamos denominarla “de época histórica” dado que el objetivo de su antólogo es recoger las poesías de poetas coetáneos suyos.

Enrique Díez-Canedo tuvo una intensa y extensa labor como crítico y traductor en las revistas de mayor prestigio, su producción ayudó a crear un nuevo canon de autores extranjeros a la vez que dotaba de importancia literaria y estilística a las traducciones de poesía. Las suyas fueron leídas y reeditadas durante cerca de treinta años, y aún hoy algunas son reconocidas como decisivas en la evolución de la poesía española de la primera mitad del siglo. Enrique Díez-Canedo pertenece a ese grupo de traductores, poetas, críticos e intelectuales que aunque por nacimiento no pertenecen a la periferia peninsular, sí han estado en contacto y relacionados directamente con ésta, bien participando de un mismo ideal político-ideológico, bien compartiendo un mismo ideal estético-literario.

Y en este sentido, entre el fin del siglo XIX y los años treinta del XX, el ambiente cultural catalán está abierto al mundo de las letras, no sólo a Portugal, sino a todas las nuevas tendencias poéticas europeas de una manera más intensa que en el resto de España. Asimismo, la cultura catalana se adelanta en calidad y cantidad a las traducciones poéticas que en ese momento se están realizando en el resto de sistemas literarios del estado español. Por este motivo es muy difícil desvincular de este ambiente político, intelectual y literario catalán, la extensa obra de traducción de Fernando Maristany y la enorme labor tanto en teoría política como en traducción de Ignasi Ribera i Rovira. Tanto Maristany como Ribera i Rovira, ligados a su vez tanto

por amistad como por ideología política y estética literaria, conforman dos puntos destacados de lo que se ha dado en llamar “El Círculo de Maristany”⁵.

Ribera i Rovira es uno de los principales miembros de este círculo intelectual y es también traductor y autor de la antología de poesía portuguesa: *Atlantiques: Antología de poetas portugueses*, publicada en Barcelona en 1913. De entre todos los antólogos que estamos analizando, Ribera i Rovira fue uno de los que más énfasis puso en la conexión con el nacionalismo ibérico mediante sus amistades con numerosos intelectuales portugueses. Una de sus obras más importante es *Iberisme* (1907) con prólogo de Casas Carbó (1866-1932), Maragall (1860-1911) y del relevantísimo literato y político republicano portugués, Teófilo Braga (1843-1924). En este ensayo, Ribera i Rovira plantea los aspectos principales que implicaría la unión ibérica: por un lado, esperaba que la Cataluña industrial diera una nueva imagen de España, complementándose con el Portugal agrario, y por otro, también trazó paralelismos históricos entre Cataluña y Portugal, reivindicando su acercamiento para alcanzar simultáneamente la unión política y un alto grado de autonomía.

Además de en su actividad política, Ribera i Rovira está muy interesado en participar en la cultura y la literatura del momento que, por otra parte, constituyen un magnífico vehículo de difusión de estas nuevas ideas y propuestas para una posible unión ibérica. De esta manera, es en el conjunto de su producción, su nacionalmente comprometida producción intelectual –con libros y artículos políticos de explícito cariz ideológico– donde debemos situar la publicación en catalán de *Atlantiques: Antología de poetas portugueses*, de 1913. El prólogo, elaborado por el propio Ribera i Rovira, adquiere el carácter de un manifiesto en el que mezcla propuesta iberistas y planteamientos de Teixeira de Pascoaes sobre la aproximación literaria portuguesa-catalana.

Por su parte, Fernando Maristany era un poeta postmodernista catalán que desde 1915 hasta 1924, año de su muerte, se convertiría en el traductor de poesía más prolífico de todos los que forman el grupo intelectual catalán. No resulta fácil resumir en pocas palabras la extensa labor de este antólogo, traductor, impulsor de colecciones de poesía

⁵ Como reivindica Thomas Harrington (2002: 109) existen muy pocos estudios sobre la obra de Fernando Maristany y el grupo intelectual del que formó parte. Por este motivo, señala como una pequeña referencia para todo aquel que quiera abordar el tema, un pequeño artículo publicado en 1998 de Josep Lluís Palacios con el título “El Cercle Maristany”.

extranjera, además de poeta, con el resultado de dos libros de poemas, además de una importante producción poética diseminada por distintas revistas de la época. Es significativo en este caso que dos de las seis antologías sean de su autoría. El caso de Maristany no es el del poeta que eventualmente traduce, sino la del traductor de poesía que eventualmente escribe su obra original. En 1919 y a los treinta años de edad, publica en Valencia, por medio de la editorial Cervantes, su primer libro de poemas *En el Azul*, libro con el que se adscribe claramente a las tendencias de la poesía modernista. El libro se publica con un prefacio de la autoría, una vez más, de Teixeira de Pascoaes en el que el poeta portugués habla de iberismo y de imperio, y anota características del poeta catalán que bien pudieran equipararse a las de los poetas de la *saudade* portuguesa (Gallego Roca 1996: 59). Desde ese momento la relación entre Maristany y el sistema literario portugués será muy fuerte e intensa –en parte porque Maristany encuentra en la poesía portuguesa de su tiempo los mejores apoyos para su teoría de la “poesía lírica”–, en parte porque a través de ellos accede a nuevos modelos de poesía lírica inglesa y alemana. Con esta intensa relación con Portugal no es de extrañar que Maristany antologara y tradujera su propia obra sobre la lírica portuguesa. Así su primera antología se publica en 1918, bajo el título *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*. Dos años más tarde de la publicación de *Las cien mejores poesías (líricas)* de Maristany se publica su segunda antología, una enorme obra antológica con el nombre *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*. Mediante esta mega-antología, Maristany reúne sus traducciones, y las de otros colaboradores, de diferentes lenguas europeas (francesa, inglesa, alemana...), ya publicadas anteriormente en la colección *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua...* Aunque todas las traducciones de *Florilegio* son de Maristany y gran parte de ellas ya habían sido publicadas, cada volumen se abre con un estudio sobre la lírica nacional correspondiente a la lengua que se esté tratando, firmado por críticos o académicos de considerable prestigio y a los que se considera autoridades en la literatura del país en cuestión. Esta enorme obra es el resultado del plan antológico de Maristany que consistía en reunir todas las antologías publicadas independientemente en un solo volumen, modificando en pocas ocasiones la selección y traducciones realizadas en cada una de las antologías individuales. Incluso decide incluir la única antología hasta entonces no publicada, y con la que se presenta

Florilegio (1920): la de poesías griegas y latinas (Gallego Roca 1996: 68). *Florilegio* es por tanto uno de los frutos de la labor traductora que durante toda su vida ocupó el tiempo de Fernando Maristany⁶.

En último lugar no encontramos con la antología temática de José María de Cossío, *97 sonetos portugueses*, publicada en 1933 y con prólogo del portugués Fidelino de Figueiredo. Fidelino de Figueiredo (Lisboa, 1888) tuvo muchas y muy importantes relaciones tanto con figuras del ambiente literario portugués como de sistemas literarios extranjeros. Su destierro de Portugal le hará permanecer en España durante dos años (1927-1929), trabajando como profesor de literatura portuguesa y española en la Universidad Central. En el prólogo alaba el buen gusto de Cossío en su selección de sonetos: “(...) Y cuando esos espíritus son de la alta estirpe, de la cultura, de la delicadeza, y de la serenidad de juicio del de mi amigo don José María de Cossío, al júbilo se une la gratitud” (1933: XII). José María de Cossío opta en su antología por una forma métrica tan clásica como el soneto, aunque no es el único que lo hace sino que son numerosas las traducciones de sonetos portugueses que se suceden en esos años. La atracción por el soneto en estos años en España culminará en los grandes sonetistas de 27, así es lógico pensar que esta atracción revierta en la traducción como ejercicio completo y ejemplar. José María de Cossío traduce en *Noventa y siete sonetos portugueses*, una selección de sonetos de 28 autores que van desde Sá de Miranda hasta Eugénio de Castro. Veintiuno de esos sonetos son de Antero de Quental y veintiocho de Camões, mostrando así su preferencia por la obra de estos autores. Así la traducción de sonetos portugueses se conjuga con la recuperación de sonetos de la tradición española, creando un sedimento poético que heredará la poesía española de posguerra.

He intentado mostrar en este artículo cómo la historia de la poesía no podría entenderse sin la presencia constante de antologías, que cumplen una función indispensable en la historia de la literatura y, más concretamente en nuestro caso, de las antologías de poesía traducida de otras lenguas. A lo largo de estas páginas he

⁶ Parte de la labor traductora de Fernando Maristany se concretiza en siete antologías de poesía traducida (entre las que se encuentra *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*, 1918), una más que recopila las anteriores (*Florilegio...*, 1920), una antología de poesías españolas y una colección en donde va a dar cabida a los autores extranjeros y españoles (la colección llamada *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*) que participan de su credo poético. En esta última colección, Maristany traduce a los poetas portugueses contemporáneos, y quizá a los únicos que, siendo coetáneos suyos, coinciden con su ideal poético (Gallego Roca, 1996: 65).

intentando mostrar que cada tiempo, cada estética, cada autor y cada lector construyen su propia antología, intentando establecer con ella una propuesta concreta de lectura y de establecimiento de un posible canon literario. De esta manera, he expuesto como el concepto de canon literario mantiene un claro nexo de unión con el proceso antológico, que da lugar a los libros denominados *antologías*. Así pues, las antologías cumplen una función “didáctica” o, cuando menos, “introdutora” de autores y obras, de igual modo que la crítica literaria o los estudios filológicos contribuyen también a la construcción de un canon. Según el momento cronológico que estemos tratando, la traducción se ha visto como un instrumento didáctico, como medio creador de literaturas e inspirador de nuevos modelos literarios o como elemento fijador del canon literario que contribuye a la constitución de la identidad cultural de una comunidad. De esta manera, el contexto histórico en el que se realizan las traducciones literarias es un elemento imprescindible a la hora de analizar los componentes más destacados de las mismas. La dimensión temporal o histórica en la que se llevan a cabo las traducciones, o en este caso, las antologías de traducciones, influye irremediabilmente en ellas, al igual que la relación de estas antologías de poesía traducida con la selección y la elección llevada a cabo por autores y traductores.

Las relaciones entre los distintos sistemas literarios peninsulares en la primera mitad del siglo XX nos han ayudado a establecer el contexto histórico en el que se han producido las antologías de nuestro corpus. Este contexto, influido en gran parte por aspiraciones políticas como el “iberismo”, o la convivencia de varios sistemas literarios en un contexto geográfico tan determinado, explica el interés por traducciones de unos y otros sistemas literarios peninsulares. Los presupuestos sobre la unión Ibérica vivió diferentes momentos de intensidad, donde uno de los más importantes fue el que implicó de forma más intensa a Cataluña, factor que explica sin lugar a duda la prevalencia de este sistema literario entre las vías de penetración de la cultura portuguesa en el estado español.

Como no podía ser menos, a estos planteamientos políticos se les une también la importancia de las literaturas nacionales y sus respectivas historias literarias como instrumentos de creación, configuración y divulgación de los estados modernos. La construcción de la literatura nacional está estrechamente ligada a la propia constitución de los estados-nación a partir del siglo XIX, y de sus respectivos campos culturales.

Este hecho cobra especial importancia en el caso peninsular, ya que pese a que hay dos sistemas literarios establecidos (español y portugués) los sistemas periféricos viven un momento de renacer intelectual, cultural y literario –en realidad un momento de creación y constitución nacional de sus respectivas literaturas– y abogan por establecer sus literaturas en un nivel igualitario con los sistemas ya establecidos. De esta manera, las antologías de nuestro corpus muestran la situación histórica del momento y las relaciones entre los intelectuales de la época. El resurgir nacional de las literaturas periféricas explica en buena medida la razón por la que un sistema literario como el portugués –de larga tradición y con una particular evolución histórica y relación con los sistemas literarios peninsulares si la comparamos con las literaturas fundamentales en la configuración de la cultura europea moderna–, adquiere una relevancia desconocida en otros territorios y sólo explicable en la medida en que esa literatura se convierte en reflejo de un factor político y social: la independencia nacional. Como hemos visto, Cataluña y en buena medida Galicia, se interesarán por la cultura lusa en la medida en que contribuyen a desarrollar diversos aspectos favorables a las aspiraciones de los intelectuales nacionalistas periféricos. Y así, las antologías desempeñan importantes funciones culturales pero, al mismo tiempo, también políticas y sociales, al reflejar en su proceso de elección, selección y traducción, las decisiones y motivaciones de los agentes de cada uno de los sistemas literarios en relación.

BIBLIOGRAFÍA

- DE COSSÍO, José María de Cossío (1933): *Noventa y siete sonetos portugueses*, Santiago de Compostela, Instituto de estudios portugueses.
- DÍEZ-CANEDO, Enrique Díez-Canedo (1913): *Pequeña antología de poetas portugueses*, París, Excelsior.
- MARISTANY, Fernando Maristany (1918): *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua portuguesa*, Cervantes, Valencia.
- _____ (1920): *Florilegio. Las mejores poesías líricas griegas, latinas, italianas, portuguesas, francesas, inglesas y alemanas*, Barcelona, Cervantes.

- MARTÍN MANRIQUE, Rafael Martín Manrique (1910): *Antología de la lírica portuguesa*, Madrid, Compañía iberoamericana de publicaciones (CIAP).
- RIBERA I ROVIRA, Ignasi (1913): *Atlantiques: Antología de poetas portugueses*, Barcelona, L'Avenç.
- GALLEGO ROCA, Miguel Gallego Roca (1996): *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*, Almería, Universidad de Almería.
- GAVILANES LASO, José Luis (2000): *Historia de la literatura portuguesa*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 7-42.
- GUILLÉN, Claudio Guillén (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, pp. 413-447.
- HARRINGTON, Thomas Harrington (2002): “El cercle Maristany i la interpenetració dels sistemes literaris de la Península Ibérica, Europa i Amèrica” en *Revista de Catalunya*, num. 175, pp. 107-127.
- MARCHESE/FORRADELLAS, Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1989): *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Editorial Ariel.
- NERI, Francesca (2002): “Multiculturalismo, estudios poscoloniales y descolonización” en Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Editorial Crítica.
- PERALTA GARCÍA/CABERO DIÉGUEZ, Beatriz y Valentín (1997): “La unión ibérica. Apuntes histórico-geográficos en la segunda mitad del siglo XIX” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, nº 25, pp.17-39.
- PERALTA GARCÍA, Beatriz (2000): “El iberismo a escena. Comedia y drama en la unión ibérica (1852-1890)”, en *Congreso internacional de Historia y Cultura en la Frontera*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp.391-406.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (1998): *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Madrid, Cátedra.
-
- (2007): José Francisco Ruíz Casanova, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.

SÁEZ DELGADO, Antonio (1999): *Órficos y Ultraístas. Portugal y España en el diálogo de las primeras vanguardias literarias (1915-1925)*, Mérida, Serie de Estudios portugueses (Editora regional de Extremadura).

LA FIGURA DE SAN ANTONIO EN LAS LITERATURAS IBÉRICAS

Isabel Dâmaso Santos

Universidade de Lisboa

Palabras clave: San Antonio, Romancero, Tradición, Imaginario, Literaturas Ibéricas.

La literatura ibérica, aunque ateniéndose a la figura histórica de San Antonio, ha plasmado y ha divulgado la imagen del santo moldeada por la devoción y la tradición populares. La literatura, sobre todo la que emana de la tradición popular, ha desempeñado siempre un papel fundamental en el proceso de popularización y de mitificación de la figura de San Antonio, contribuyendo a la difusión y a la renovación del culto antoniano. Importa, en este caso, observar procedimientos imaginativos utilizados para valorar la imagen de San Antonio proyectada en/por la literatura, como forma de expresión de la tradición en torno a su figura en el espacio literario, lingüístico, cultural, artístico y geográfico ibéricos. Detengámonos en algunos ejemplos que encontramos en el romancero tradicional, además de otras curiosidades puestas en diálogo, que siempre aparecen cuando hablamos de San Antonio...

El romancero portugués cuenta con tres *romances* que refieren tres milagros operados por San Antonio: “San Antonio y los pajaritos”, “San Antonio liberando a su padre de la horca” y “San Antonio y la princesa de León”.

El *romance* “San Antonio y los pajaritos”, también conocido en España como “El milagro de San Antonio”, “Los pajaritos de San Antonio” o “El milagro de los pájaros”, cuenta un hecho prodigioso que el santo realizó, a la edad de ocho años, cuando su padre, para poder irse a misa, lo dejó cuidando de los campos cuyos sembrados los pájaros querían comer. El niño decidió hablar con los pájaros, explicándoles el problema, y luego los invitó a entrar en casa, donde se quedaron todos hablando y cantando muy felices. Cuando su padre llegó, ante esta situación increíble, resolvió llamar a todos los vecinos, y sobre todo al obispo, para que vinieran a comprobar el hecho milagrero del hijo. Para aumentar aún más la maravilla, y aunque teniendo las puertas y las ventanas abiertas, los pájaros no quisieron salir hasta que el niño les dio permiso, diciéndoles: “- Ea, pajaritos, ya podéis salir.”

A partir de ese momento, empezaron a salir todo tipo de pájaros que esperaron fuera a que San Antonio les dirigiera unas palabras. El pequeño santo les pidió que no volvieran a comer el sembrado y se despidió con un gesto de amistad. Y los pájaros se alejaron cantando en armonía.

Resulta interesante la atribución de este milagro, entre otros, a San Antonio aún niño, lo que podemos entender como parte del proceso de mitificación de la figura del santo, evidenciando su precocidad, según las normas del registro hagiográfico. Lo más curioso es que en todas las versiones que pude consultar, el padre le llama Antonio desde niño, aunque se sepa que su nombre de pila era Fernando, y que se cambió de nombre cuando se vistió el hábito de franciscano.

Este *romance* puede proceder del relato que aparece en la *Vita Prima*, la primera fuente histórico-hagiográfica del santo, que data de 1232, y que cuenta cómo un bando de pardales, por intercesión de San Antonio, ya muerto, obedeció a la voluntad de una mujer, alejándose de sus huertos, para que ella pudiera ir al sepulcro del santo, a cumplir su devoción. También se conoce el milagro de San Francisco de Asís dirigiéndose a las aves y podemos tener aquí un caso más de contaminación. Es decir, se desconoce el origen exacto de este *romance* pero algunos autores piensan que puede derivar de una composición literaria de cordel y que se extendió en un pliego suelto insertado en la corriente de milagros y vidas de santos. Lo que se sabe con seguridad es que este *romance* tiene más versiones españolas que portuguesas. El especialista Manuel da Costa Fontes (1997: 281) indica solamente cinco versiones portuguesas, todas recogidas en la zona de Trás-os-Montes, y veinticuatro versiones en castellano, dos de ellas recogidas en la zona de Cataluña. Se puede concluir que este *romance* se encuentra más arraigado en la cultura del actual espacio español que en Portugal.

Todas las versiones ibéricas que he tenido ocasión de leer coinciden en el argumento principal, notándose, sin embargo, variaciones habituales en versiones, sobre todo en el campo lexical, en concreto algunos cambios en los nombres de las aves, puesto que cada región los habrá adaptado a sus pájaros más conocidos. Por ejemplo, en las versiones portuguesas se refieren algunos pájaros más comunes en esa zona, como “picanços”, “tentilhões”, “cirros”, “abixotos” o “figos-maduros”. Además, las versiones portuguesas indican una mayor variedad de pájaros, en un total de cuarenta y tres

especies de aves, mientras que las versiones españolas suelen presentar hacia catorce especies.

Interesa añadir que se ha adaptado este *romance* a un *lhaço* de motivos agrícolas, escrito en lengua mirandesa, titulado “Padre António” y destinado a ser cantado y bailado. António Maria Mourinho, el especialista de la literatura mirandesa, aclara que la letra de este *lhaço* corresponde a la quinta seguidilla de la versión burgalesa del *romance* “San Antonio y los pajaritos”:

El padre d’ António era
Cristiano, honrado y prudente,
Que mantenía la su casa,
Con el sudor de su frente;
El tenía un huerto,
El tenía un huerto,
Onde cogía,
Fruto del campo,
Que el tiempo le traía (Mourinho, 1984: 492).

A pesar de algunas formas más recientes de representación de este milagro, como la ilustración en BD de la autoría del italiano Jordi Longaron, hecha para el libro infantil de Francesc Gamissans, titulado *Santo António de Lisboa. Português Fora de Série*, traducido al portugués en 1995, está claro que este *romance* está mucho más enraizado en España; véanse, por ejemplo, las versiones musicadas y cantadas de Joaquín Díaz y de los Nuevo Mester de Juglaría o la serie de pinturas a óleo s/ lienzo (50x61cm), que Ramiro Fernández Saus produjo para una exposición en la Galería Estampa, en Madrid, del 24 de octubre al 25 de noviembre de 2006, en una versión modernizada pero inspirada en los versos de este *romance* que le han asaltado a la memoria a lo largo de un viaje a Lisboa el verano de ese año.

Hay que referir también el aprovechamiento didáctico que este *romance* permite y que se encuentra muy bien explotado en una propuesta dirigida a alumnos del 3º Curso del 2º Ciclo de Primaria. Esta unidad didáctica referida a la lectura, de la autoría de Montserrat Hernández Gómez y de Concepción Ramos Moreno, consigue abarcar contenidos variados, como la clasificación de animales y características de las aves, hasta el origen oral del texto, su dramatización y canto.

El *romance* “San Antonio libera a su padre de la horca” presenta un gran número de versiones portuguesas recogidas un poco por todo el país. El mencionado especialista

Costa Fontes (1997: 283) indica treinta entradas para Portugal y solamente siete para España, además de tres para Brasil y una para Nuevo México.

Este *romance* narra el milagro que asienta en la salvación milagrosa del padre de San Antonio cuando estaba a punto de ser injustamente ahorcado debido a la condena por la muerte de un vecino. Se cuenta como San Antonio, avisado, por un ángel, del peligro que su padre estaba corriendo, dejó su cuerpo en Padua haciendo un sermón y vino en espíritu a Lisboa para reponer la verdad y salvar a su padre, haciendo resucitar al muerto para que hablara y dijera quién le había asesinado. El difunto confirmó que no había sido el padre del santo el culpable por su muerte y volvió a callarse para siempre. El juez libertó al hombre inocente que, no habiendo reconocido al hijo, se le dirigió para agradecerle y, para sorpresa de todos los presentes, se dio cuenta de que ese fraile era San Antonio. Se despidieron y el santo volvió a Padua para terminar el sermón.

La maravillosa rapidez con que San Antonio se desplazó entre Padua y Lisboa para realizar este milagro dio lugar a la expresión “parece que va a salvar al padre de la horca” que se utiliza todavía hoy en día cuando se ve a alguien corriendo rápido para resolver algo urgente.

El arte portugués figuró de formas muy variadas este milagro, introducido por el *Liber Miraculorum*, de finales del siglo XIV, desde la pintura al azulejo, y con gran calidad artística. Destaco la pintura anónima datada del primer cuartel del siglo XVIII y que está en el Museu de Aveiro, puesto que constituye un caso notable al lograr representar la bilocación del santo, concentrando en un lienzo, y en el mismo entorno, la doble escena: en una parte sigue el sermón en Padua, en la otra se libera al padre en Lisboa. Resalta en este cuadro la actualización temporal establecida a través de los trajes de los personajes y de algunos tópicos bien al gusto de la época del autor desconocido. Pero podemos considerar que la obra maestra salió de la mano del español Goya, en 1798, cuando pintó los frescos que decoran la cúpula de la Ermita de San Antonio de la Florida, en Madrid, y que consiguen transmitirnos la figuración teatralizada de esta situación extraordinaria llena de movimiento y de detalles.

Este episodio prodigioso sirvió de tema principal de la obra de teatro titulada *Auto de Santo António livrando o seu pai do patíbulo*, que contó con varias ediciones y adaptaciones, y que se reveló un éxito de taquilla en las salas de espectáculo lisboetas de mediados del siglo XIX.

El *romance* “San António y la princesa de León”, difundido a partir del *Liber Miraculorum*, es el menos productivo del romancero, puesto que solo cuenta con seis versiones, todas originarias de las islas de Azores, excepto una que fue recogida en Algarve, en la zona sur del país. En España puede ser conocido bajo el título “San Antonio resucita a la princesa de Portugal” pero no hay versiones recogidas. Y tampoco lo he encontrado reproducido en el arte ibérico.

Este *romance* cuenta el milagro que San Antonio consumó cuando hizo resucitar a una joven princesa de doce años, debido a los insistentes pedidos dirigidos por su madre, una reina de España, de origen portugués. Sin embargo, la niña resucitada rechazó seguir viviendo después de haber conocido el paraíso celestial y decidió partir de nuevo, aprovechando la estancia terrenal solamente para despedirse de su madre.

Este episodio de la taumaturgia de San Antonio se asemeja bastante al argumento de la primera obra de teatro antoniano portugués, el *Auto de Santo António*, de Afonso Álvares. Esta obra, del siglo XVI, representa resumidamente la vida del santo y se detiene en el pedido que una pareja le hace en el sentido de resucitar a su hijo que se había muerto ahogado en el río mientras jugaba. El santo opera el milagro y el niño, tal y como la princesa de León, no quiere seguir viviendo en este mundo lleno de pecados y pecadores, diciendo:

Vi tantos diabos andar cá no mundo,
Tantas maldades e tantos pecados,
Vi tantos senhores, tantos prelados,
Que, por suas culpas, no fogo profundo
Estão condenados (Álvares, 1948: 67).

Está clara la crítica implícita en esta voluntad de los niños inocentes que siempre dicen la verdad. Por ese motivo, las ediciones de esta obra hechas a partir de 1624 no incluyen esta parte dicha por el niño, que habrá sido suprimida por el Santo Oficio y recuperada en el siglo XX, con la edición facsimilar, hecha por Carolina Michaëlis, en 1922, a partir del original de 1598 que está en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid.

Acabamos de comentar los tres *romances* que toman la figura de San Antonio y que forman parte del romancero portugués. Respecto al romancero español, el Proyecto Internacional sobre el Romancero pan-hispánico (o Pan-Hispanic Ballad Project), coordinado por la Profesora Suzanne H. Petersen, de la Universidad de Washington, incluye, además de los dos *romances* ya mencionados – “San Antonio y los pajaritos” y

“San Antonio libera a su padre de la horca” – algunos más que transmiten episodios prodigiosos del santo.

El *romance* “San Antonio y los dos hermanos”, recogido en la zona de Albacete, contiene una moraleja al presentar un milagro que el santo hizo cuando recompensó a uno de dos hermanos, es decir, San Antonio sacó las riquezas al hermano malo para dárselas al hermano bueno, que las merecía puesto que se había quedado pobre porque se había gastado todo su dinero ayudando a los necesitados.

En el *romance* “Don Juan de Lara” se verifica una vez más la intervención del santo para reponer la verdad y la justicia, al mismo tiempo que se ofrece una moraleja. En este romance San Antonio aparece para proteger a una mujer, la esposa de Don Juan de Lara, porque éste la ha agredido debido a celos injustificados. Al final el marido toma conciencia del error e intenta redimirse organizando y pagando una procesión en el pueblo. Este *romance* cuenta con un total de siete versiones: tres versiones recogidas en Chile y las demás en la península, en las zonas de Asturias, Zamora, León y Madrid.

El *romance* “La devota de San Antonio”, con dos versiones recogidas en la zona de Cádiz, nos da también una moraleja cuando cuenta como un señor, probablemente San Antonio, salva a una joven devota de quince años que su madre quería entregar a la prostitución. Es decir, San Antonio ofrece siempre su protección a quien necesita, sobre todo cuando se trata de mujeres, jóvenes o niños. Además, este episodio remite para la acción que el santo siguió y lo que se cuenta sobre la influencia que ejercía entre los marginales, como ladrones o prostitutas, intentando darles a conocer un camino mejor para sus vidas. Por otra parte, también se puede relacionar este *romance* con un cuento popular portugués titulado “La ahijada de San Antonio” y recientemente adaptado por Antonio Torrado al teatro infantil, obra presentemente en exhibición en el Teatro de la Comuna en Lisboa, lo que supone la actualidad del tema y del héroe. Esta historia narra las aventuras de una niña que siempre se escapa de todos los peligros porque es ahijada del santo y goza de su protección permanente. De hecho, durante largo tiempo, hubo la costumbre de bautizar a los niños, atribuyéndoles a San Antonio como padrino para garantizar la protección eterna del ahijado.

Encontramos otra situación de protección de niños relatada en el *romance* “Niños quemados en el horno”, desconocido en Portugal, pero con alguna representatividad en España, en las zonas de Lugo, Santander y Segovia. Se cuenta

como una madre quemó, involuntariamente, a sus tres hijos dentro del horno porque ahí estaban escondidos puesto que la madre les había reñido. Y, una vez más, San Antonio aparece para resucitar a los tres niños. Con un fondo semejante se conoce también el episodio que el arte retrató y que consiste en la salvación de un niño que se había quemado en agua hirviendo, debido a la distracción de su madre.

Un *romance* muy curioso, recogido en la zona de Toledo, se titula “San Antonio saca al Niño Jesús de un pozo” y redimensiona el momento en que Nuestra Señora ofrece el Niño Jesús a San Antonio, escena copiosamente inmortalizada en el arte. Por otra parte, a partir de este *romance* es inevitable pensar en las prácticas “persuasivas”, De Cataluña nos llega un caso único de *romance* que se refiere a San Antonio, junto a San Francisco, como protector de los marineros ante los peligros de los viajes. Este “Marinero al agua” recupera la costumbre que los frailes franciscanos tenían de llevar las imágenes de estos dos santos cuando integraban los viajes en el tiempo de los Descubrimientos, esparciéndolas por el mundo hasta hoy. La tradición del santo como protector de la gente del mar es conocida y está bien presente en muchos aspectos, como el nombre de San Antonio dado a muchas embarcaciones o procesiones que se realizan en honor al santo.

La tradición del santo como protector de la gente del campo, de los pastores y del ganado está también muy presente en algunas regiones, conllevando a la realización de manifestaciones reveladoras de una poderosa religiosidad popular, en una perfecta simbiosis, como la bendición del ganado, cogida en algunas imágenes que parecen fotos de familia, donde los pastores y su ganado se perfilan en el mismo plan, que la religiosidad popular legítima. Esta práctica campesina, que puede seguir rituales diferentes según los hábitos locales, consiste en llevar los animales decorados con flores de lana de muchos colores a la iglesia de San Antonio para la bendición, al mismo tiempo que se le regalan al santo algunos animales para ser subastadas, con el objetivo de ganar dinero para ayudar a la gente más necesitada. En São Cosmado, un pueblo de la zona de Mangualde (Sierra de la Estrella) hay incluso la costumbre de hacer circular los animales alrededor de la pequeña iglesia, casi como penitencia o sacrificio semejante al que las personas cumplen en las procesiones, dando cuerpo a una sublime fusión de lo sagrado y de lo profano.

En este ámbito, cabe realzar la existencia de un romancero dedicado a San Antonio, encontrado en los archivos parroquiales de Quintanilla del Valle, en Astorga, según documenta Joaquín Serrano Serrano. Este romancero manuscrito está compuesto por cincuenta y nueve composiciones que hablan de la realidad del pastoreo y que fueron producidas entre 1813 y 1856, probablemente por el párroco D. Antonino García Álvarez, con la intención de catequizar, llevando a las personas de la diócesis a aprenderlos de memoria para participar en actividades de la Iglesia. Subyaz a este romancero la fuerte relación que se establece entre San Antonio y los pastores.

Podemos comprobar que la figura de San Antonio asume facetas bien distintas en el romancero ibérico, insistiéndose naturalmente en la prodigalidad de los episodios narrados de la vida y de la taumaturgia del santo.

Es interesante verificar que las dos facetas más conocidas del santo en la actualidad – recuperador de objetos perdidos y casamentero – no asumen representatividad en el romancero ibérico. Su capacidad de encontrar los objetos perdidos está bien documentada desde hace mucho tiempo, por ejemplo Padre Antonio Vieira se refiere a ella como siendo una de sus prerrogativas más veneradas en el siglo XVII. Sus dotes de casamentero son bastante más recientes, de finales del siglo XIX, y le advienen de la tradición popular, como demuestra Rosalía de Castro en su poema “San Antonio bendito”, que glosa un cantar popular gallego que sirve de mote a esta composición:

San Antonio bendito,
Dádeme un home,
aunque me mate,
Aunque me esfole (Castro, 2001: 88).

Este poema, que integra *Cantares Gallegos* desde su primera edición en 1863, constituye uno de los primeros registros escritos de esta vertiente popular del culto antoniano y revela la complicidad instaurada entre el santo y el pueblo gallego, revelada también por medio del arte, como el peculiar bajo relieve que se encuentra sobre la puerta de la sacristía del Santuario de la Virgen de las Angustias, en Cacabelos, en la zona de Bierzo, y que representa al santo jugando a las cartas con el Niño Jesús, en una escena inusitada y al mismo tiempo cargada de ingenuidad que caracteriza la relación del santo con el Niño Jesús. La simplicidad que involucra esta relación está también expresada en la siguiente rima infantil, recogida en la zona de Cáceres:

San Antonio bendito
Tiene un Niño chiquito
Que ni come ni bebe
Y siempre está gordito (Rodríguez Pastor, 1996: 94).

Resulta muy interesante notar que coexisten dos procesos antagónicos en la constitución del culto antoniano: por una parte, se asiste a la divinización de la figura histórica que fue el hombre Fernando Martins, el sacerdote dominicano Fernando y el fraile franciscano Antonio, y, por otra parte, se percibe la humanización del santo que lo acerca a sus devotos y le da vida.

Esta tendencia a humanizar al santo está muy clara en el cuento de Emilia Pardo Bazán titulado “El Niño de San Antonio”, en este pequeño extracto:

De pronto me quedé mudo de sorpresa. Usted habrá reparado, sin duda, en que a San Antonio de Padua siempre lo representan los escultores con el niño en brazos. Pues bien: por primera vez en mi vida veía un San Antonio sin niño... y mientras los ojos de la efigie parecían fijarse en los míos severamente, noté que su mano, alzando el dedo índice, señalaba al cielo (Pardo Bazán, 2005: 642).

Un reciente ejemplo (de 2005) de humanización de San Antonio es la canción “Teresa”, cantada por Pasión Vega, que constituye un caso sorprendente de reconfiguración del santo puesto que propone que San Antonio se ha enamorado y que ha huido de la hornacina para irse con Teresa, es decir, San Antonio ya no quiere ser solamente una imagen, quiere ser una persona, atribuyendo al santo un papel activo en este proceso de su propia humanización:

Tiene un secreto Teresa que a nadie cuenta
Y debe ser cosa triste pues todos lamentan
El que sus ojos negros no brillen tanto
Y que se escape una lágrima de vez en cuando

Ay Teresa mi vida, dime el secreto
Yo no lo cuento a nadie, te lo prometo
Y Teresa anda llevando velas
Y piensa que San Antonio no la consuela.
Yo le he dicho que el santo prefiere rosas
Sobre todo si las lleva una niña hermosa...

Que Teresa anda llorando a mares
Encerrada en sí misma niega la llave.
Y es que cuando alguien vive cortando flores
Es porque se sufre, sin duda, de mal de amores.

Ay Teresa mi vida, dime el secreto
yo no lo cuento a nadie, te lo prometo.
y ahora es San Antonio quien está muy triste
pues no quiere ser imagen y a Dios insiste
en que le haga un milagro, ya que su deseo
es invitar a Teresa a dar un paseo.

De ella y su secreto nada se sabe
sólo que una tarde la vieron marcharse...
nadie corta sus flores
y desde aquel día
la hornacina de Antonio
la hornacina de Antonio
la hornacina de Antonio.... está vacía (2005).

Aunque se diga en esta canción que San Antonio prefiere las rosas, cuanto a flores, según la tradición popular de la zona de Burgos:

Para San Juan son las rosas,
Para San Pedro los ramos,
Pa el bendito San Antonio
Los claveles encarnados (Díaz Roig, 2008: 51).

En suma, la imagen de San Antonio vive y pervive en la memoria colectiva, bajo un imparable proceso de renovación, remozándose constantemente y asumiéndose como un icono del patrimonio cultural en el espacio ibérico.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Afonso, *Auto do Bemaventurado Senhor Sancto Antonio*, en Carolina Michaëlis VASCONCELOS (1922): *Autos Portugueses de Gil Vicente e da Escola Vicentina*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, facsimilar V.
- ÁLVARES, Afonso, *Auto de Santo António*, (prefácio, notas e glossário de Almeida LUCAS) (1948): Lisboa, Ed. da *Revista de Portugal*.
- CASTRO, Rosalía de (2001): “San Antonio Bendito”, en *Cantares Gallegos*, Madrid, Ediciones Cátedra, pp. 88-90.
- DÍAZ ROIG, Mercedes (2008): “Un rasgo estilístico del Romancero y de la lírica popular”, en *Del Romancero hispánico*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y literarios, pp. 51-72.
- FONTES, Manuel da Costa (1997): *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, Madison, pp. 278-284.
- GAMISSANS, Francesc, (trad. J. M. Fonseca) (1995): *Santo António de Lisboa. Missionário Fora de Série*, Braga, Editorial Franciscana.

- MALDONADO, Felipe (recopilación e introducción de) (1987): *Romancero español: antología*, Madrid, Taurus.
- MOURINHO, António Maria (1984): *Cancioneiro Tradicional e Danças Populares Mirandesas*, Bragança, Instituto Tipográfico.
- PARDO BAZÁN, Emília (2005): “El Niño de San Antonio”, en *Obras Completas*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Vol. VIII, pp. 637-642.
- PÉREZ SIMÓN, Luis (2003): *San Antonio de Padua*, Madrid, Edibesa.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (1996): “Algunas manifestaciones folklóricas en torno a San Antonio de Padua”, en *Revista de Folklore*, Nº 189, 1996, pp. 84-98.
- SERRANO SERRANO, Joaquín (1982): “Un romancero a San Antonio manuscrito y del siglo pasado en la Ribera del Orbigo”, en *Tierras de León: Revista de la Diputación Provincial*, Vol. 22, Nº, 46, pp. 105-130.
- TORRADO, António (2006): *A Afilhada de Santo António*, Lisboa, Ed. Caminho.
- VALENCIANO, Ana (1998): *Os Romances Tradicionais de Galicia*, Madrid-Santiago de Compostela, Publicacións do Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro e Fundación Ramón Pidal.
- VEGA, Pasión (2005): “Teresa”, en *Pasión en la Maestranza*, Sony/Bmg, Madrid (DVD+CD).
- Ficha didáctica sobre el *romance* “San Antonio y los pajaritos” accedida en: www.cesdonbosco.com/lectura/WebTorrijos/El%20milagro%20de%20San%20Antonio.pdf (24/4/2009).
- Romance* “San Antonio y los pájaros” accedido en: depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0194 (22/4/09).

FLORBELA ESPANCA Y ALEJANDRA PIZARNIK: DESENCUENTROS (EN LA VIDA) Y ENCUENTROS (EN LA POESÍA)

Isa Vitória Severino
Instituto Politécnico da Guarda

Palabras clave: Literatura, Poesía, Vida, Dolor, Desencuentros.

A pesar de las distancias que separan a las autoras Florbela Espanca y Alejandra Pizarnik desde el punto de vista geográfico, cultural, cronológico e incluso lingüístico y si bien parece un tanto sorprendente esta temática, se trata de autoras con una obra literaria de distintas dimensiones y con trayectorias muy diferentes. Sin embargo las aproxima una fuerte sensibilidad y una resistencia en la aceptación de lo real, así como una gran inquietud existencial que trasvasa su obra poética.

La poetisa portuguesa nació en Alentejo más concretamente en Vila Viçosa en 1894. Estudió en el instituto de Évora hasta terminar el bachillerato y posteriormente hizo sus estudios superiores en Facultad de Derecho en la Universidad de Lisboa. Allí estableció buenas relaciones con otros poetas de la época. Participó en periódicos y revistas, como por ejemplo el periódico *Portugal Femenino*. De su labor literaria surgieron diversos sonetos, registros diarios y un libro de cuentos.

La vida de Florbela estuvo marcada por trágicos acontecimientos. Se casó tres veces y las tres veces fracasó. Esta vida tormentosa, sus matrimonios truncados, las desilusiones amorosas y la pérdida de su hermano Apeles, condicionó su futuro y su obra, reflejándose sobre todo en su producción poética, como pretendemos analizar en esta reflexión.

La escritora Alejandra Pizarnik es argentina, natural de Buenos Aires, nació en 1936, cuarenta y dos años después de Florbela Espanca. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y posteriormente, en 1960, en la Universidad de La Sorbone, en París, estudió Literatura Francesa. Colaboró en diversos periódicos y revistas, escribiendo sus poemas y traducciones de Artaud y Cesairé, entre otros, hasta el año 1964.

Alejandra, al contrario de Florbela, escogió una vida más solitaria, o se le impuso una vida más solitaria (ya que nunca se casó). Y si a veces confiesa no poder tener o querer a alguien, otras tiene que recordar y: “De nuevo. Saberlo de nuevo que es preciso aprender a vivir sin amor” (Pizarnik, 2005a: 294). Pero este aprendizaje sobre la vida resulta atroz y con contornos trágicos para ella.

Florbela esperaba encontrar en sus vínculos la posibilidad de sanar sus heridas y encontrar un aliento para vivir, pero su realidad fue cruel. Así surgió la necesidad de crear una otra realidad idealizada, a través de la literatura; Alejandra buscó en su interior e intentó encontrarse, reclusándose en su mundo ideal, de forma que pudiese luchar contra su “odio a la llamada «realidad»”(Pizarnik, 2005a: 203).

Así de formas diferentes y con perjuicios existenciales marcados por diversas cuestiones, aunque similares, en aquellas que se basan en el confronto, en la comprensión y aceptación de la realidad, las autoras se incluyen en el círculo de las poetisas suicidas que vislumbran en la escritura la posibilidad de crear otro mundo, la oportunidad de crear y vivir en otra vida. Para Florbela y Alejandra, la vida es algo totalmente prescindible e incluso de un dolor insostenible. Así, la literatura funciona como un bálsamo, un aliento que les proporciona el acceso a un mundo ideal, lejos de lo cotidiano, cruel e implacable.

De hecho, el trayecto existencial de las poetisas ha sido marcado por varios desencuentros y contrariedades que se reflejan en su obra poética y son un espejo de su dolor individual, de su ansiedad y desconfianzas.

Existen entre las autoras mencionadas puntos de intersección a nivel de una búsqueda ontológica. Las une, como hemos referido, su acercamiento entre la experiencia real y la experiencia poética. Su obra, además de ser un acto de revelación, es una forma de transfiguración de mundos y sujetos. De este modo, en esta reflexión nos proponemos, a partir de algunas construcciones poéticas de las dos autoras, relacionar temáticas que son compartidas por Florbela y Alejandra y cuestionamos la transmutación que el ejercicio de la escrita opera en la construcción de la materia vivida y en la captación de mundividencias.

Las escritoras hicieron a través del quehacer poético y de su escritura una alternativa posible de integrarse en el mundo, creando otro mundo, no traducible, porque es lejano del mundo factual, de lo vivido y del mundo soñado, corroborando las

palabras de Steiner que considera a el lenguaje un instrumento privilegiado que permite al hombre negarse a aceptar el mundo como él es.

También Anna Becciu, editora de Pizarnik dice a propósito de sus *Diarios* que ellos “...tratarán [...] hasta el final de su vida: de amor sexo y angustia, «de elegir: o captar al mundo o rechazarlo»” (Pizarnik, 2005a: 11).

La escritura de las dos poetas les permitió perpetuarse más allá de lo efímero, lo que les ayuda a salvarse o por lo menos a postergar la muerte y atenuar la angustia: “Escribo como siempre, por lo de siempre: me estoy ahogando.” (Pizarnik, 2005a: 67).

En sus *Diarios*, Pizarnik reconoce que la escritura ayuda a reencontrarse a reconocerse, a unirse: “Escribir y escribir. Siento un placer casi morboso al escribir estas sensaciones. Por nada del mundo quisiera estar en otra parte ni en otro ser” (Pizarnik, 2005a: 29).

El lenguaje es al mismo tiempo un deseo y una barrera en la comunicación. Son diversos los momentos en que las dos escritoras confiesan no existir palabras para describir lo que sienten, pero son igualmente diversos los momentos en que sentimos que la escritura es aquello que las individualiza, que las distingue de los demás y es la única cosa que sabe constituir las como parte de su esencia, como sucede en el “Poema a mi papel” de Pizarnik:

Leyendo mis propios poemas
penas impresas trascendencias cotidianas
sonrisa orgullosa equívoco perdonado
es mío es mío es mío!!
leyendo letra cursiva
latir interior alegre
sentir que la dicha se coagula
o bien o mal o bien
extrañeza de sentires innatos
cáliz armonioso y autónomo
límite en dedo gordo de pie cansado y
pelo lavado en rizada cabeza
no importa:
es mío es mío es mío!! (Pizarnik, 2005b: 22).

Este reconocimiento en la escritura y en el acto de escribir, no es para ninguna de las autoras un reconocimiento seguro, fijo, porque incluso la poesía y lo que las caracteriza son intentos inútiles de fijar lo efímero y de conseguir un estado de serenidad en persecución de una esfera más absoluta: “La poesía, no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible – de la realidad a que estoy acostumbrada” (Pizarnik, 2005a: 79).

Pero la creación de esta “realidad independiente” y su persecución tienen serias implicaciones en su vida y en su escrita, como dice Rui Magalhães:

A escrita é, na verdade, o lugar de emergência e de manifestação de duas formas distintas e, poder-se-ia dizer, opostas de abismo. Por um lado o vazio da existência, sobretudo quando comparado com o que é vivido no interior da literatura, o reflexo de um certo fracasso da literatura, a consciência de que a escrita se limita a criar mundos imaginários e que é na vida que é preciso encontrar a via da salvação; por outro lado, a proximidade excessiva do abismo (Magalhães, 2008:17).

Esta problemática de la relación entre vida y literatura y de la literatura como forma de crear mundos imaginarios y por lo tanto, una forma de huir o rechazar determinada realidad, ha sido, como hemos enunciado, una cuestión fundamental tanto para Florbela como para Pizarnik, dos autoras que se debaten entre la aceptación y el rechazo de la realidad; entre la capacidad de escribir y la incapacidad de decir, en el sentido de que escribir es también una forma de permanecer en silencio, como confiesa Pizarnik: “Pero el silencio es cierto./ Por eso escribo” (2005b: 243).

La posibilidad que la escritura comunique con los demás se reveló en muchos de los poemas de las dos autoras como un intento malogrado, un deseo frustrado, como se nota en el poema “Torre de Névoa” de la escritora portuguesa. Aunque revele algún orgullo en el acto de escribir, lo condena como una ilusión que se identifica con el desaliento de otros poetas que tal como ella comparten la fantasía:

TORRE DE NÉVOA

Subi ao alto, à minha Torre esguia,
Feita de fumo, névoas e luar,
E pus-me, comovida, a conversar
Com os poetas mortos, todo o dia.

Contei-lhes os meus sonhos, a alegria
Dos versos que são meus, do meu sonhar,
E todos os poetas, a chorar,
Responderam-me então: «Que fantasia,

Criança doida e crente! Nós também
Tivemos ilusões, como ninguém,
E tudo nos fugiu, tudo morreu!...»

Calaram-se os poetas, tristemente...
E é desde então que eu choro amargamente
Na minha Torre esguia junto ao céu!... (Espanca, 1919: 25).

En este efímero imposible de fijar se incluye su propia conciencia sobre si; la escritura lleva también a una sucesión de actos, de disolución en el espacio en que las

autoras expresan la pérdida de esa misma conciencia; el no reconocimiento del yo que escribe, lo que evoca el inicio del ensayo de Barthes, “La muerte del autor”:

La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, el blanco y negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe" (Barthes, 1970: 67).

La escritura es un espacio de concretización, de cisión del yo presentido muy fuertemente, sobretodo en la obra de Pizarnik, como se observa en el poema “Invocaciones”:

Insiste en tu abrazo,
redobla tu furia,
crea un espacio de injurias
entre yo y el espejo,
crea un canto de leprosa
entre yo y la que me creo (2005b: 196).

Hay otros versos de Pizarnik que expresan la misma idea:

ahora
en esta hora inocente
yo y la que fui nos sentamos
en el umbral de mi mirada (2005b:113).

Aquí es evidente la necesidad de recuperar energías, anunciada por la enumeración graduada de verbos en imperativo como “insiste; redobla; crea” que acentúa la división entre el yo que escribe y el otro que lo ha vivido; el yo que se expresa en la literatura (esa posibilidad de crear otra realidad) es también el otro yo que accede a otra esfera. Así, en esa otra realidad (entre-mundo) existe otro yo, el entre - yo. Los sujetos que escriben los poemas no son los mismos que figuran en ellos, como se verifica en el poema “Anoitecer” de Espanca: (...) E eu que não creio em nada, sou a mais crente/ Do que em menina, um dia, o fui... outrora... (Espanca, 1923: 71)

En esta dispersión de lo que se es, de lo que se creé ser y de lo que se representa, el sujeto profundiza en la búsqueda de algo más perfecto y absoluto, en la necesidad de superar las decisiones que las impulsan a refugiarse en el lenguaje y a encontrar una respuesta. Por eso, Alejandra dice: “yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (2005b: 113).

El yo que escribe busca el yo que ha sido, pero la fusión es imposible y no da una respuesta gratificante. Los versos de Pizarnik remiten a los del poeta portugués Fernando Pessoa: “A criança que fui chora na estrada, deixei-a ali para vir ver quem

sou, mas ao ver que o que sou é nada, fui buscar a criança que fui onde ficou” (Pessoa, 1973: 90).

El paso del tiempo es imparable y las poetas, Florbela y Pizarnik, a pesar de las diferencias que las separa, las une en la poesía la misma preocupación, alcanzar la palabra exacta para expresarse sin equivocaciones, como revela el poema “Torturas” de Espanca

Quem me dera encontrar o verso puro,
O verso altivo e forte, estranho e duro,
Que dissesse, a chorar, isto que sinto!! (Espanca, 1919:23)

También reiterado por Pizarnik:

Por eso no creo en los espejos y no conozco mi cara. Aún muerta me hundirán en la Gran Nada y no en la humilde ausencia de Alejandra, que quiso ser poeta y se perdió por exceso de lenguaje abstracto (Pizarnik, 2005a: 273).

Ambas saben que el lenguaje propicia el alcance de otra realidad, la proyección del otro yo, pero aún la falsedad en una idealización que conduce a una pérdida de los límites para quien deambula por la vida y vive por la escritura, alejándose en la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1970): *La muerte del autor* (trad. de Nicolás Rosa), Madrid, Siglo XXI.
- ESPANCA, Florbela (1919): *Livro de Mágoas*, ed. Francisco Lyon de Castro, Mem-Martins, Europa-América.
- _____ (1923): *Livro de Soror Saudade*, ed. Francisco Lyon de Castro, Mem- Martins, Europa-América.
- MAGALHÃES, Rui, dir. (2008): *Literatura e Vida*, Aveiro, Universidade de Aveiro.
- PESSOA, Fernando (1973) *Novas Poesias Inéditas*, direcção recolha e notas de Maria do Rosário Marques Sabino e Adelaide Maria Monteiro Sereno (1993), Lisboa: Ática.
- PIZARNIK, Alejandra (2005a): *Diarios*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen.
- _____ (2005b): *Poesía*, ed. Ana Becciu, Barcelona, Lumen.
- STEINER, George (1978): *Aprés Babel*. Paris, Albin Michel.

“AQUÍ ESTOY YO”
**LOS PERDEDORES DE VICENTE FILLOL Y EL PROBLEMA DEL ESPACIO
EN LOS TESTIMONIOS DEL EXILIO ESPAÑOL**

Paula Simón
Universitat Autònoma de Barcelona

Palabras clave: Exilio español, Espacio, Testimonio, Campos de concentración franceses.

Introducción

La reflexión y el análisis sobre los testimonios de exiliados españoles que atravesaron la experiencia de los campos de concentración franceses y que luego pasaron a otros estados, tales como la URSS o países de América Latina, constituye uno de los objetos de estudio más recientes y novedosos de la investigación dedicada a los discursos del exilio español a partir de 1939¹.

En esta oportunidad, abordaré el testimonio de Vicente Fillol, *Los perdedores. Memoria de un exiliado español*, publicado por primera vez en Venezuela por la editorial Casuz y luego en 1973 en España por la editorial Gaceta Ilustrada. Este texto es uno de los más representativos de los que fueron editados en territorio español en la época de la pre-transición democrática, es decir, entre 1968 y 1975². Esto fue posible debido a que a partir de 1966, año en que se promulgó la Ley 14/1966 de prensa e

¹ En cuanto a los testimonios de exiliados que fueron internados en campos de concentración franceses a partir del año 1939, podemos constatar que recién en febrero de este año se ha celebrado en París el primer Coloquio Internacional “La literatura española y los campos franceses de internamiento (1939-1945)”, cuyo centro de interés era específicamente este corpus, un impulso del grupo GREX (Groupe de recherche « exils et résistances ») en la Universidad París X-Nanterre.

² Entre otros, podemos citar los testimonios de Nemesio Raposo, *Memorias de un español en el exilio* (Barcelona, Aura, 1968); Antonio Bravo y Antonio Tellado, *El peso de la derrota* (Madrid, Edifrans, 1974); Teresa Pamiès, *Quan érem refugiats (Segona part de Quan érem capitans)* (Barcelona, Dopesa, 1975). Desde la década del cuarenta hasta nuestros días se han publicado numerosos textos de corte testimonial que resultan un área de investigación altamente atractiva.

imprensa, se percibió una distensión en la censura que tan potente había sido desde 1938, lo cual facilitó la circulación de este tipo de ejemplares.

Vicente Fillol cuenta en el testimonio su salida forzosa de España desde la llegada a Francia y el internamiento en el campo de Argelès al final de la Guerra Civil, hasta la salida hacia Venezuela, en el año 1950. El relato, altamente dinámico, se construye a partir de una sucesión interminable de aventuras casi inverosímiles por las que atraviesa el testigo.

El texto es, por tanto, el resultado de una experiencia de dislocación territorial que ha quebrado la identidad del sujeto. El alejamiento de España, de hecho, ha vuelto ineficaces sus patrones de referencia cultural. La necesidad de la huida, la separación y la fragmentación del núcleo familiar, así como las deficiencias económicas a las que se ve sometido hacen peligrar el equilibrio vital del sujeto que narra y las huellas de esta desfiguración quedan plasmadas en el recuento de la experiencia, es decir, en el testimonio.

En el relato, entonces, la dimensión espacial cobra una relevancia singular. El espacio del exilio, Venezuela, es el que le permite al sujeto articular, ordenar y seleccionar los hechos que conforman la experiencia traumática. En este trabajo reflexionaré acerca de los caminos que elige el narrador para representar los espacios de su exilio e inclusive de la España que quedó atrás. De esta manera, el sujeto logra reordenar los itinerarios de su exilio y, por consiguiente, articular discursivamente su vivencia del trauma. Este propósito responderá a un objetivo mucho más ambicioso como es la reconstrucción de aquella identidad que el sujeto ha visto resquebrajarse como consecuencia del desgarro que supone el exilio.

1.- *Los perdedores* de Vicente Fillol: problemas en torno al contexto de publicación

Para abordar un texto como este, es necesario establecer algunas precisiones en cuanto al contexto histórico en el que fue editado. La obra de Vicente Fillol pertenece a un grupo de testimonios que se publicaron durante la pre-transición democrática, es decir, entre los años 1968 y 1975. Muchos de ellos ya habían visto la luz en el exilio. En este caso, hubo una primera publicación en Venezuela dos años antes, a cargo de la Editorial Casuz, impulsada por José Manuel Castañón, un disidente del franquismo que

recaló en dicho país para dedicarse a la tarea editorial. Este no es un dato menor, ya que, si se comparan ambas publicaciones, la venezolana y la española, advertimos algunas diferencias en el orden de las categorías peritextuales³ que llaman la atención. La más llamativa es la modificación del título. Mientras que en la primera este es *Underdog. Los perdedores. Crónica de un refugiado español de la Segunda Guerra Mundial*, en la edición española este cambia a *Los perdedores. Memorias de un exiliado español*. Se advierte, por un lado, una marcada operación de invisibilización de la Guerra Civil Española en la primera edición. La presentación del texto y, al parecer, el tema central, es la Segunda Guerra Mundial. Si bien la mayor parte de la narración se desarrolla durante este enfrentamiento, en realidad el narrador es un exiliado republicano que, aunque más tarde tomará parte activa en la guerra, ha huido de España en el año 1939 a raíz de la caída de la República. Este dato, fundamental en la anécdota que se va a contar ya que es el hecho que da origen al testimonio, se desplaza, lo cual produce un perceptible efecto de ocultación de un proceso histórico singular como fue la Guerra Civil. La segunda edición española, en cambio, al modificar el título consigue reinscribir el testimonio en el contexto del conflicto español. De este modo, desde la posición editorial se pretende incorporarlo a una red de discursos que se despliegan a finales de la década del setenta en torno a la recuperación histórica del exilio español, una trama entonces muy débil y problemática, pero ya sostenida en la década del ochenta.

Otra hipótesis surgida del análisis en torno al contexto de publicación de este texto y, por extensión, de otros contemporáneos, es la indeterminación o hibridez en la que caen cuando se pretende clasificarlos genéricamente. Si revisamos algunos títulos de libros editados por *Gaceta Ilustrada*, advertimos que la revista solía publicar separatas o textos aislados como si fueran elementos extraordinarios, inclasificables. Por lo tanto, se puede observar que no había un criterio de publicación de testimonios o de documentos acerca de la Guerra Civil que se adscribiera a un proceso de reflexión acerca del pasado franquista. Asimismo, podría pensarse que, al no saber cómo

³ Entendemos por “elementos peritextuales” todos los elementos gráficos y lingüísticos que acompañan al texto propiamente dicho. Según Gérard Genette, estos son “títulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, notas al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta y muchos otros tipos de señales accesorias” (Genette, 1989:11). En cuanto a los testimonios del exilio, dichos elementos serán particularizados a lo largo del análisis.

catalogar un texto como el de Vicente Fillol, este se publicara como un ejemplar raro y curioso.

Así es que desde los mismos espacios editoriales persiste una clara dificultad para categorizar estos textos ¿Cómo debían ser leídos: como textos históricos o textos literarios? La respuesta que mejor se ajusta a esta pregunta es que deberían leerse como ambos, o como ninguno de los dos. El espacio de ambigüedad en el que son gestados y publicados implica cierto condicionamiento en relación con el pacto que se establece entre el texto y el lector, por lo cual la lectura e interpretación de este *corpus* textual se ha visto limitada hasta hace muy poco tiempo. Asimismo, dicha imprecisión ha condenado a los textos testimoniales al desconocimiento y a la indiferencia por parte de la crítica y de los analistas dedicados a los discursos emergidos del exilio español de 1939.

2.- Texto y trauma: la función del testimonio en la experiencia del sujeto testigo

Una vez dimensionado el terreno incómodo en el que se sostienen estos discursos testimoniales desde el punto de vista del género, me interesa señalar algunos aspectos vinculados con el sujeto que se propone testimoniar la experiencia del exilio. Desde Venezuela, veintisiete años después de haber llegado a bordo del *Américo Vespucio*, Vicente Fillol se entrega a la empresa de recordar y reorganizar los acontecimientos que se hilvanaron en su historia personal hasta el momento en el que escribe.

“Lesión duradera producida por un agente mecánico, generalmente externo”⁴ es una de las acepciones que la RAE ha dado a la palabra “trauma”. Según esta, podemos considerar que el exilio es una imposición externa que provoca una fisura en la experiencia vital del sujeto. El relato de esta vivencia, el testimonio, es un resultado del quiebre que la separación forzosa y violenta del lugar de pertenencia produce en la estructura de su identidad. El sujeto vuelca en el acto de la escritura varios propósitos superpuestos que conviene deslindar a fin de acercarnos a la relación que aquel entabla con su propio testimonio. El primer párrafo ofrece una clave de lectura

⁴ Consultado en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=trauma (consultado el 12 de noviembre de 2009).

para comenzar a entender los propósitos de la escritura: “Soy uno de los tantos a quienes la guerra civil española cambió el rumbo de sus vidas. Pero de la vida, a veces, hay que dejar testimonio, y yo voy a hacerlo” (Fillol, 1973: 5). En este breve fragmento se muestra la direccionalidad original del testimonio: dar cuenta, verbalizar una experiencia que es el producto de una crisis de desgarramiento sufrida por el sujeto, tal como fue la guerra civil y el consecuente exilio. El testigo busca informar acerca de la realidad de los campos de refugiados y del exilio, acentuando constantemente en las dificultades económicas y en el constante peligro de ser capturado.

Luego leemos: “El vencedor dirá más tarde que, en nuestra retirada, habíamos arruinado a España. También dirían que nos fuimos con el oro. Personalmente, sólo llevaba conmigo un billete de mil pesetas, que para nada me sirvió cruzada la frontera (...)” (Fillol, 1973: 7). Este pasaje muestra otro de los objetivos centrales de los testimonios, el de postularse como ejercicios de justicia histórica, es decir, un espacio discursivo donde los testigos se saben capaces de desmentir los discursos oficiales.

La idea de postular los testimonios como ejercicios de justicia histórica es una constante en los testimonios del exilio español. En el caso de *Los perdedores* se observa una intención clara por parte del sujeto de plantear, en los primeros momentos de la transición democrática, una mirada distinta de la Historia. De ahí se desprende que inicie su discurso desde la autoconciencia de pertenecer al grupo de los vencidos, de “los que no tienen voz” y que por eso mismo han conformado esta dimensión textual que es el testimonio para escribir la otra historia, o bien, las otras historias del exilio. En la primera página del testimonio de Fillol, este señala: “Yo había hecho la guerra conscientemente, y sabía muy bien que nada bueno podía esperar, como vencido” (Fillol, 1973: 5). Lo interesante de este tipo de declaraciones es que el mismo testigo verbaliza la tarea que tiene por delante, por lo cual dicha impresión se expresa en el texto. Así, asume la responsabilidad de hablar por quienes no pueden hacerlo. Sin embargo, este trabajo no se manifiesta como una empresa fácil:

En casa me entraron ganas de escribir. Ojalá supiera hacerlo. Rompía página tras página, y empezaba de nuevo. Mi deseo era decir que alguien supiera quiénes habían sido mis compañeros y lo que habían hecho. Lo mío no importaba nada, puesto que yo estaba vivo y podía chillar y gritar, a los cuatro vientos, para decir lo que habían hecho. Ellos solo eran los desaparecidos: solamente yo podía contar su heroísmo (Fillol, 1973: 178).

El autor experimenta la dificultad de textualizar la experiencia al ser consciente de su condición de vocero de un colectivo. Al mismo tiempo, la función de la escritura testimonial adquiere en este párrafo un sentido pleno. Con esta premisa, hablar por los que no pueden hacerlo, el testigo justificará y defenderá su derecho a escribir.

3.- La construcción textual del espacio en los testimonios del exilio español

Como hemos destacado previamente, el testimonio de Fillol nace a partir de una experiencia de dislocación geográfica. Lo que nos interesa abordar en este apartado son los modos en que se expresa discursivamente dicha dislocación, entendida como la obligación de salir del territorio considerado como propio para incorporarse a otro espacio que le es ajeno y con el cual no mantiene un vínculo de pertenencia. El exilio impuesto, por consiguiente, conlleva una desestructuración de la identidad del sujeto, ya que los esquemas culturales sobre los que ésta se sostiene se ven amenazados por la obligación de trasponer la frontera.

La huida y la búsqueda de refugio al otro lado de los Pirineos representan en su historia personal una vivencia traumática que ha quedado plasmada en forma de texto testimonial. El espacio, por lo tanto, es el elemento clave para la reflexión. Según Alicia Alted, “en el caso de un exiliado la identidad se asienta sobre una ruptura de sus raíces originarias y una confrontación con el país que le acoge” (Alted, 2005: 391). Debido a este vínculo, me interesa reflexionar acerca de cómo aparece representado el espacio en el testimonio de Fillol, ya que es la construcción de la identidad lo que está en juego o, en otras palabras, el proceso de reencuentro y de reconstrucción de esa identidad lo que el sujeto busca a través de la textualización de la experiencia del exilio.

3.1.- El campo de concentración: la descripción como necesidad

La primera parada en el itinerario del exilio de Vicente Fillol es el campo de concentración y, aunque logra huir rápidamente, este lugar ocupa un espacio muy importante en su experiencia del exilio. El testimonio, por supuesto, tiene como objetivo dar cuenta de esta vivencia traumática. En las primeras páginas el “yo testimonial” destina largos fragmentos a la descripción detallada y específica de los campos. Se

ofrecen precisiones en cuanto a las instalaciones, a la dinámica de su funcionamiento (alimentación, higiene, seguridad, etc.) y a los demás integrantes de los campos. En el texto encontramos pasajes como el siguiente:

Se habían hecho varios campos de concentración [...] A mí me tocó el de Brand, departamento del Garona, letra B, barraca 33. El campo estaba constituido por quince sectores, cada uno correspondiente a una letra, cada letra a diez barracas, cada barraca a cien hombres. Total, 15.000 refugiados. Todos los sectores estaban rodeados de alambradas, más una torre de vigilancia cada 200 metros, con el correspondiente centinela, día y noche (Fillol, 1973: 10).

Con similar estructura, cada fragmento descriptivo se propone dar la mayor información acerca de los campos. Esto responde en primera instancia al propósito de denuncia que persiguen los testimonios, especialmente en lo referido a las insuficiencias sanitarias y a la defectuosa alimentación que sufrieron en estos lugares. En cuanto a esto, el “yo testimonial” pretende desvelar aspectos de la intrahistoria o, en otras palabras, de la historia no contada de aquellos datos en que la historia oficial no había reparado hasta entonces.

Por otro lado, se advierte que esta repetida operación de describir minuciosamente el espacio del campo puede responder a otra necesidad del sujeto. Si recuperamos el debate acerca de la memoria del exilio que planteaban Pierre Laboire y Jean Pierre Amalric, encontramos una clave para interpretar esta necesidad:

[...] esta memoria se ha construido en condiciones extraordinarias: fuera del marco de la nación, sin la relación dialéctica habitual con una contra-memoria. Las condiciones objetivas de la formación de la memoria del exilio no son las de después de acabar una guerra civil, un conflicto que opone la memoria de los vencedores a la memoria de los vencidos dentro de un mismo territorio (Laboire y Amalric en Alted y Domergue, 2003: 25).

Esta voluntad de instaurar la memoria de los vencidos, conduce al sujeto a volcar en su texto descripciones detalladas y pretendidamente objetivas de los espacios del exilio. Las referencias deben ser precisas, pues existe un mundo completo que debe ser nombrado y extraído de ese lugar de sombras que ocupó en los discursos oficiales. El testigo experimenta en esta voluntad de nombrar la necesidad de anclar su testimonio en un espacio geográfico determinado para poder articular discursivamente la experiencia. Precisa posicionarse en un escenario concreto donde pueda reordenar y redimensionar los hechos, los objetos y los sujetos⁵. Dado que el narrador de estos

⁵ En cuanto a este tema, sería interesante analizar la importancia que adquiere el “otro” en la configuración del espacio y, por ende, en la construcción, o reconstrucción de la identidad del testigo del

testimonios se posiciona continuamente desde un estado de dislocación, su misma condición de sujeto expulsado y errante lo conduce, como un acto reactivo, a verbalizar el espacio en el que se encuentra, a definirlo y describirlo con el máximo cuidado. Al interés del sujeto por representar eficazmente ese mundo exterior se le suma la necesidad vital de hacerlo para poder ocupar un lugar preciso en ese espacio que de antemano se le presenta hostil y huidizo. A nivel discursivo, la descripción cuantitativa y cualitativa es la estrategia que le permite subsanar, al menos en el momento de la escritura, las fisuras de dicha dislocación.

3.2.- El espacio inestable: de guerras, prisiones y clandestinidad

El testimonio de Vicente Fillol tiene ecos de novela de aventuras. Luego de una breve estancia en el campo de concentración de Bram, se alista en las filas francesas, listo para participar en la Segunda Guerra Mundial. Este será el primer capítulo de una sucesión larguísima de hechos que lo llevarán a luchar para los aliados en el frente, a trabajar para un alemán, a combatir en el *maquis*, a vivir en la clandestinidad e, incluso, a soportar torturas en las cárceles francesas. Todos estos sucesos cuentan con un denominador común: salvar la vida, a costa de lo que sea necesario. El camino de la guerra lo lleva desde Francia a Noruega, Inglaterra, Alemania y Rusia, para volver otra vez a Francia. En el texto, las referencias a estos lugares son escasas y difusas, por lo que hacia el final de la contienda y luego de su paso por las cárceles francesas, el narrador sentencia:

Mi vida, sin esperanza ya de reintegrarme a Cataluña, transcurría en París en una forma que podríamos decir de espera en un algo (*sic*), sin saber qué [...] Yo era como un fantasma, de casa al Petit Trou del Petit Trou a casa. Ese ya no era porvenir para mí (*sic*) y lo que anhelaba era irme a la América, a iniciar una nueva vida y poder reclamar luego a mi esposa e hija [...] (Fillol, 1973: 308).

Desanclado y desarraigado, el sujeto es consciente de su condición y el espacio se le presenta inseguro e inestable. América se perfila en su imaginación como el lugar

exilio. En los testimonios, hay numerosas referencias a los soldados senegaleses, a los franceses, a los alemanes y a otros sujetos que podrían considerarse como “la otredad”. Si bien estos planteamientos exceden el límite de nuestro trabajo, desde un punto de vista imagológico, los testimonios del exilio dan mucho de sí, pues se construyen diversos sentidos en torno al concepto de *filia* y *fobia*, así como también en torno a la configuración de *auto* y *heteroimágenes* (véase Pageaux, Daniel-Henri. *La littérature générale et comparée*. Paris, Colin, 1994).

donde podría efectuarse el trasplante, al mismo tiempo que el regreso deja de ser una posibilidad. En la experiencia del exilio, este es un momento de gozne, en el que persiste una doble imposibilidad: la de marcharse y la de regresar. La tensión entre el espacio de pertenencia y el de acogida aún no se resuelve y, dadas estas circunstancias, el efecto de dislocación se hace evidente. Así, la imagen del fantasma, es decir, un ente que resume esa condición de ser y no ser al mismo tiempo, le es útil al testigo para describir su situación. La inestabilidad radica en que el narrador ha perdido las referencias culturales y el sentido de pertenencia a un espacio, por lo cual su posibilidad de supervivencia aparece totalmente desdibujada. Es, entonces, en la nominalización del espacio donde se manifiesta esa doble imposibilidad.

3.3.- El espacio de acogida: Venezuela, la tierra de la posibilidad

La llegada al espacio nuevo, Venezuela, está relacionada con la posibilidad de volcar la experiencia en un texto ya que es desde allí que el testigo cumple con su objetivo de articular, organizar, modular y verbalizar, por fin, su vivencia pasada. El testimonio, no obstante, abarca hasta el final de la Guerra Mundial. Todo lo referido a la llegada a América, al reencuentro con la familia y a la vida en el nuevo continente está relatado en el epílogo. Sin saber a ciencia cierta si esto ha sido una decisión del autor o del editor, lo cierto es que este último núcleo narrativo aparece desgajado del cuerpo del relato, tal como si no formara parte de la sucesión encadenada de vivencias luego de la salida de España. Sin embargo, es en esta última sección donde se desarrolla la idea de América como el lugar amable que recibió a los exiliados españoles: “El pasado se quedaba atrás como una pesadilla. Sí, es cierto, lo repito: un país que no me debía nada me lo ofreció todo por la generosidad de sus hijos [...] Doy gracias al destino por haberme venido a Venezuela [...]” (Fillol, 1973: 198-200).

Esta opinión acerca del espacio del exilio se asocia con la idea de la América receptiva y hospitalaria que acoge en su seno al español republicano, lo cual constituye ya un lugar común a partir de la experiencia mexicana y especialmente del concepto de “transterrado” acuñado por José Gaos⁶. No obstante, para Vicente Fillol así como para

⁶ Véase Gaos, José. *Confesiones profesionales*. Tezontle-México, Fondo de Cultura Económica, 1958; “Confesiones del transterrado”. En *Universidad de México*, nº 521, México, junio 1994: 3-9 y “La

otros testigos totalmente desvinculados de las esferas intelectuales, la reivindicación del espacio de acogida responde, quizás, a otra necesidad: la de establecer en su discurso una diferenciación tajante entre el pasado traumático y la posibilidad de un presente habitable, aun en el exilio. De hecho, tal como hemos apuntado, el espacio venezolano no se incorpora en el cuerpo central del texto, sino en un epílogo, desconectado de la experiencia de los campos y de los acontecimientos europeos.

3.4.- España y los espacios del recuerdo

Vicente Fillol, así como sus coetáneos que emprendieron la tarea de escribir la experiencia del exilio, reserva un amplio espacio textual para construir una imagen particular de España que también es un lugar común en la literatura del exilio español: la sacralización del país como el espacio del recuerdo. Esta es quizás la característica que mejor define a los testimonios del exilio español, pues se construye en el texto una imagen idealizada del país de pertenencia a través de la cual el sujeto sublima sus deseos y sus necesidades. En varias ocasiones, el narrador enuncia comentarios como el siguiente: “Una vez que la guerra terminara, pensábamos los refugiados que entraríamos en España como vencedores y que la gente nos recibiría con bombos y platillos” (Fillol, 1973: 306). Por el contrario, el sujeto es consciente de que el regreso no es una posibilidad, por lo cual la contradicción entre la España del recuerdo y la real, dominada por los franquistas, es un elemento recurrente en el discurso del testigo.

Esta representación de España como un espacio idealizado nos interesa en tanto le sirve al sujeto para entablar y sostener la relación con sus pares. Así, los testimonios construyen un concepto de nación muy preciso que supone la identificación con otros testigos con los que se comparte la vivencia del exilio. De este modo, sobran en el discurso expresiones como: “¡Cuán español se siente uno cuando está lejos de su patria! Hasta yo que siempre me sentí separatista catalán tomaba parte con pasión en estas polémicas de comparaciones cursis [...]” (Fillol, 1973: 33). Se demuestra que si bien el sujeto testimonial presenta y enuncia los hechos desde una primera persona muy potente que controla y manipula la anécdota, lo cierto es que esta se apoya en la idea de

adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”. En *Revista de Occidente*, nº 38, mayo 1966: 168-178.

experiencia colectiva, es decir, de un grupo con el cual mantiene fuertes lazos de identificación. El sujeto entiende su texto como un objeto a través del cual logra hablar por los que no pueden hacerlo para dar cuenta de la experiencia colectiva de los exiliados españoles, lo cual constituye el objetivo principal del testimonio.

Conclusión

El exilio español de 1939 ha dado lugar a una variada y multiforme cantidad de textos que han pretendido nombrarlo, describirlo e interpretarlo. Una de esas expresiones son los testimonios de aquellos sujetos que debieron cruzar la frontera española en dirección a Francia, que fueron internados en campos de concentración y que luego, en algunos casos, se vieron librados a su propia suerte en múltiples itinerarios, entre los cuales la llegada a América Latina ocupa un lugar muy importante. Estos textos que no persiguen, al menos explícitamente, un fin literario y que se definen principalmente por su intención de dar cuenta del drama de los vencidos, aun no ha sido profundamente abordado y queda mucho camino por recorrer.

Por eso, en esta oportunidad, me he detenido en *Los perdedores...* de Vicente Fillol para analizar la importancia que cobra la dimensión espacial en el discurso. El trauma del desarraigo supone una dislocación geográfica que en el texto se traduce en una dislocación y resquebrajamiento de la identidad del testigo para quien se han suspendido los patrones de referencia culturales sobre los que se asentaba. Por ello, las estrategias que se ponen en marcha en el discurso para nombrar, describir y organizar el espacio, permiten reflexionar acerca de los caminos a través de los cuales el sujeto se vincula con ese espacio y logra materializar verbalmente la vivencia de desgarro que supone el exilio.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTED VIGIL, Alicia (2005): *La voz de los vencidos: el exilio republicano de 1939*, Madrid, Aguilar.
- ALTED VIGIL, Alicia; DOMERGUE, Lucienne (coords) (2003): *El Exilio republicano español en Toulouse: 1939-1999*, Madrid, UNED, PUM Toulouse.
- FILLOL, Vicente (1973): *Los perdedores: memorias de un exiliado español*, Madrid, Gaceta Ilustrada.
- _____ (1971): *Underdog. Los perdedores. Crónica de un refugiado español de la Segunda Guerra Mundial*, Caracas, Casuz.
- GAOS, José (1958): *Confesiones profesionales*, Tezontle-México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1994): “Confesiones del transterrado”, en *Universidad de México*, 521, México, junio 1994, pp. 3-9.
- _____ (1966): “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana”, en *Revista de Occidente*, 38, mayo 1966, pp. 168-178.
- GENETTE, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- JARA, René y VIDAL, Hernán (eds) (1986): *Testimonio y literatura*, Minnesota, Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1994): *La littérature générale et comparée*, Paris, Colin.

DE LA NARRATIVA DE LA REVOLUCIÓN A LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA: LA CRÍTICA DE MAX AUB

Eva Soler Sasera
Universitat de València

Palabras clave: Crítica, Revolución Mexicana, Novela, Max Aub, Ensayo.

Afirma Liliana Weinberg que el significado del ensayo se confronta y debe confrontarse con una realidad extrasemiótica: “el ensayo se nos vuelve espiral que necesita para su despliegue, como el propio mundo del hombre, historia, espacio, valor” (2001: 21). Si partimos de un escritor sin nacionalidad clara —de nacimiento francés y de orígenes judíos, de nacionalidad española, desterrado, residente en varios campos de concentración y, por fin, mexicano—, su propio mundo, su espacio, su historia y su valor se vuelve complejo, itinerante; máxime cuando se trata de hablar de un símbolo, el de la Revolución mexicana y su consecuente ciclo narrativo (Morris, 1999) que afecta a una nación que no es ni propia ni ajena. El ensayo, entonces, se despliega en múltiples direcciones: sabidas y consabidas, pero también imaginadas, comparadas; en fin, conflictivas.

Las relaciones con los símbolos nacionales de México y sus narraciones podría ser, a simple vista, un ámbito problemático para el crítico extranjero —con una pertenencia literaria diversa—, invitado a participar en unos modelos culturales ajenos. No obstante, como ha indicado Faber (2002: 138) el exilio español no adoptó, ni mucho menos, una actitud contraria a las apologías del México independiente, caracterizado por la construcción de una identidad basada en la herencia indígena y en la oposición a los colonizadores. A pesar de la ideología hispanista de algunos de los exiliados españoles (Faber, 2002), no hubo un choque tan violento con el nacionalismo mexicano como cabría esperar. En parte por el idéntico anti-imperialismo español contra Gran Bretaña y Estados Unidos, los exiliados republicanos españoles idealizaron la independencia de la América hispana y el México revolucionario (Faber, 2002: 138). Por otra parte, frente al México que los había alojado, es de suponer que los españoles transterrados eligieron mantener buenas relaciones.

Como ya observó Patricia W. Fagen (1975) la colaboración entre escritores españoles y mexicanos fue frecuente, pero en todas las publicaciones periódicas no específicamente españolas los escritores transterrados solían limitarse a temas de interés universal o profesional general. Los artículos que no trataban de temas españoles se ocupaban de personas de reputación internacional o utilizaban asuntos españoles simplemente para ilustrar principios abstractos:

salvo algunas notables excepciones, que incluyen a Max Aub, a Manuel Andújar, a Ramón J. Sender y a León Felipe, rara vez los escritores enfocaban asuntos de la España contemporánea o del México contemporáneo, o de las propias experiencias personales, como tema de su obra (1975: 59).

Así pues, el caso de Max Aub es, si cabe, más singular. Sebastiaan Faber (2002: 247) documenta las relaciones que entre la intelectualidad mexicana y el escritor europeo se produjeron; el saldo es, desde luego, indudable: Jaime Torres Bodet, Alfonso Reyes, Daniel Cosío fueron algunos de los muchos nombres con los que nuestro autor establecería tanto contacto epistolar como contacto directo. La necesidad de crear relaciones con la intelectualidad mexicana fue un factor perentorio en el exilio mexicano de Aub y su acercamiento como crítico a la literatura mexicana así lo demuestra. Como observamos en la edición de Eugenia Meyer (2007: 41-422), en los años cuarenta y cincuenta, a la llegada del autor a Ciudad de México la prensa acogió sus reseñas teatrales de manera habitual. Así, los periódicos *El Nacional*, *Últimas Noticias* o *Excelsior* se hicieron eco de sus crónicas de la vida teatral del Distrito Federal y de sus lecturas críticas de los textos de la moderna dramaturgia mexicana.

Cuando Max Aub escribe para el Fondo de Cultura Económica en 1969 una *Guía de narradores de la revolución mexicana*, fruto de sus conferencias para la Universidad Hebrea de Jerusalén bajo el patrocinio de la UNESCO, su ensayo se reviste de un fondo de didactismo: *Guía*, se titula. Por una parte, abundan las fechas, la cronología de la Revolución Mexicana y la de las generaciones de escritores que se dedicaron a narrarla. Por otra parte, su texto se organiza en pequeños capítulos, dedicados cada uno de ellos a un narrador. Se trata de un manual, que bebe de fuentes y que abunda en datos; sin embargo, el autor no deja de señalar, en su prosa, esta mezcla de pertenencias, una cierta combinación de lo endógeno con lo exógeno.

Fuertemente vinculada a la historia política y deudora de la sociología de la literatura¹, como es frecuente en la crítica y en la historiografía de Aub (Soler Sasera, 2007; Martín Ezpeleta, 2008) la *Guía* se organiza en generaciones vinculadas a los sucesos de la revolución mexicana y a la separación cronológica en décadas. Por una parte, los sucesos que preceden a la Revolución como manifestaciones del descontento popular hacia el régimen de Porfirio Díaz —es el caso de los sucesos ocurridos en 1892 en la sierra de Chihuahua— marcan la escritura de Heriberto Frías, autor de una novela realista y de contenido testimonial como es *Tomóchic*; a continuación, nos encontramos las generaciones que fueron testigos directos de la revolución en su época más sangrienta de revueltas y luchas que tuvieron lugar en la década de 1910 como Mariano Azuela, Francisco Monterde o Salvador Quevedo; más adelante, en la década de los años 20, los coletazos políticos de la revolución marcan la escritura de la tercera generación, un grupo encabezado por Martín Luis Guzmán.

Las siguientes generaciones se caracterizan por la narrativización de unos hechos que, obviamente, son pasados. Como dice Aub, a partir de los años 30, vemos aparecer el mayor número de escritores y obras relacionadas con este periodo político fundacional “de todos los géneros y desde todos los ángulos políticos posibles” (1969: 19); se trata de la escritura de José Vasconcelos, Gerardo Murillo, Ramón Puente, Mauricio Magdaleno, Francisco Rojas González, José Revueltas, etc.

Aub no deja de reconocer las posibilidades de periodización o agrupación de los narradores de la Revolución: “se podría hacer otra clasificación —tal vez más racional— según los temas y las épocas tratadas; pero esto llevaría a citar varias veces a los mismos autores” (1969: 27). Las posibilidades de agrupación son infinitas, no sólo temáticas, sino también geográficas, de manera que se reconocen las particularidades de la revolución en cada estado: los norteños —Chihuahua, Sonora, Nueva León, Baja California, San Luis Potosí—, los céntricos, donde se sitúa obviamente la capital, y los sureños —Oaxaca, Guerrero y Chiapas—. Poco interesa a Aub, las particularidades de cada estado en la Revolución Mexicana, si bien, como sabemos, muchos de ellos albergaron distintos sucesos claves en el periodo; por contra, lo que cuenta es el lugar de nacimiento de cada narrador. *Grosso modo* Aub vincula la escritura de los estados del

¹ Caudet cita, para explicar el método de la *Guía de narradores de la Revolución mexicana*, un fragmento del autor que corresponde a *La prosa española del XIX*: «La sociología de las formas literarias constituye hoy en día un verdadero campo de investigación interdisciplinario» (2004: 198).

Norte a un enfoque político y militar, mientras que los estados céntricos o del sur quedan relacionados con un enfoque campesinos.

La segunda parte de la guía se compone de un análisis de los autores más principales de este tipo de narrativa. Heriberto Frías, Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz, José Vasconcelos, José Rubén Romero, José Guadalupe de Anda, Rivero del Val, Juan Rulfo y Agustín Yáñez representan la selección aubiana de la novela de la Revolución. Se trata de una selección que responde a criterios de peso o de calidad.

Heriberto Frías, pionero en el tratamiento testimonial de los sucesos revolucionarios, aparece como un referente del naturalismo mexicano. Sin embargo, para Aub, poco se relaciona su creación con la de un Zola o un Maupassant; en esto, mucho tiene que ver los condicionamientos sociales y políticos del país norteamericano y así lo testimonia Aub: “Pudo retratar la realidad condicionándola a la política mexicana, sin gritar su verdad (también Zola sufrió procesos) porque el poder tenía aquí métodos más expeditivos” (1969: 31).

Es, sin embargo, Mariano Azuela el escritor que centra los elogios de Max Aub: “el más importante desde el punto de vista novelístico, de toda la época” (1969: 34). Y es así porque en Mariano Azuela se reflejan, según Aub, las características propias de la novela del XIX: “la fuerza de invención y de reconstrucción” (1969: 34). A los vínculos entre su escritura y la novela europea del XIX se refiere Max y cita como maestros de Azuela a Balzac, Zola, Flaubert, los Goncourt y Alphonse Daudet; no obstante, lo que más sorprende a Aub, tan cercano al realismo español decimonónico, es la ausencia de este tipo de influencias en su obra; apenas Baroja y Valle Inclán pasan por ser cercanos a su creación y, del resto de Latinoamérica, Horacio Quiroga y José Eustasio Rivera.

Aub no parece desfallecer en las comparaciones con Azuela y, para describir el estilo del novelista mexicano, recurre al modelo de Hemingway, escritor estimado enormemente por el crítico. Así pues, como “Hemingway *avant la lettre*” Azuela posee un estilo formado por frases cortas, diálogos exactos y sucesión rápida de imágenes. Como escritor es grande no por tomar partido por una causa, sino por mantenerse “a la altura del arte” (1969: 34).

Más cercanos a las clases dirigentes mexicanas son Martín Luis Guzmán y José Vasconcelos. Del primero, Max Aub destaca su convivencia con los jóvenes del Ateneo, preocupados por el estilo y al margen de cualquier causa política; Guzmán, formado en los años de la Revolución, dedica su arte al retrato de tantos personajes, principales y secundarios, como hubo en el periodo. Su novela más ambiciosa es, desde luego, las *Memorias de Pancho Villa*, autobiografía ficticia del jefe revolucionario. Aunque Max la califica de «intento extraordinario» (Aub, 1969: 34), no deja de destacar este proyecto, pues, como sabemos, esta misma forma la intentaría el crítico a través de su *Luis Álvarez Petreña*.

Por su parte, José Vasconcelos destaca por su posición política radical, contraria, al mismo tiempo, a Pancho Villa, a Emiliano Zapata y a los Estados Unidos. Su calidad literaria, mucho menor que la de Martín Luis Guzmán, pasa por la despreocupación: “No escribió por escribir sino porque desbordaba de indignación, y que a su estilo se lo llevara el diablo. Ahora bien, el diablo no es mal escritor” (1969: 45). Dedicado a más de un género y a más de un arte, Aub realiza más que un análisis de su obra, un retrato de su persona y de su ideología, cosa que no ocurre con autores como Mauricio Magdaleno, en cuya reseña Aub se dedica a desgranar brevemente el contenido de cada una de sus novelas: *El resplandor*, *Concha Bretón* o *El compadre Mendoza*.

Dos personajes son los representantes de la llamada novela cristera o la narrativa que se centró en los episodios de la Guerra Cristera, conflicto armado que tuvo lugar entre 1926 y 1929; se trata de Guadalupe de Anda y Luis Rivero del Val. Frente a los ya sobradamente conocidos, Max reivindica figuras olvidadas como es la de José Guadalupe de Anda. Editado por Octavio G. Barreda que, como sabemos, fue figura de gran relevancia en el mundo intelectual mexicano², Guadalupe de Anda apenas merece ningún calificativo de nuestro crítico más allá de ser “de los pocos que pueden presumir de haber sido elogiados por alguno de los escritores más valiosos de su tiempo” (1969: 50); es curioso como Aub para citar a algunos de sus logros utiliza los textos de otros hombres de letras como Josep Carner, quien escribió un prólogo a *Los bragados* (1942) o Mariano Azuela.

El apartado dedicado a Luis Rivero del Val, como principal representante de la novela cristera, es apropiado para que nuestro crítico introduzca sus comentarios acerca

² Octavio G Barreda dirigió la revista *Letras de México* en la que Max Aub participó en varias ocasiones.

de este periodo histórico de la década de los veinte, excluyendo datos sobre la escritura del autor. Este procedimiento, tan empleado por Aub en toda su obra crítica, nos recuerda hasta qué punto juzga este conjunto de obras y de autores más por su vinculación con la historia política del país que por su calidad.

Contemporáneos a Aub, los tres últimos autores reseñados son José Revueltas, Juan Rulfo y Agustín Yáñez. En el caso del primero, conocido activista político de la izquierda mexicana, nuestro crítico parece ser más vehemente: “Es un escritor que, por una razón u otra, no ha dado su medida. Se ha dejado llevar de aquí para allá sin saber a ciencia cierta lo que quería” (1969: 57). Y es que la versatilidad de José Revueltas, en lo profesional y en lo ideológico, llama la atención a un Aub que apenas se fija en su obra narrativa dedicada a la Revolución Mexicana y ni siquiera la cita —*Dios en la tierra* (1944)—. En este ámbito, tan sólo tres líneas son suficientes: “Como narrador de acontecimientos de la Revolución padece del mal de muchos de sus contemporáneos: habla de oídas; pero tiene oído fino” (1969: 58).

Verdadera recreación de los sucesos de la Revolución es la obra de Juan Rulfo y así lo escribe un Max Aub para quien la novela de la revolución ya se ha apropiado de la “distancia necesaria del arte” (1969: 58). Tanto *Pedro Páramo* como *El llano en llamas* destacan por su calidad estilística: “Rulfo es el mejor escritor de los de su estirpe: no imita, crea. Estiliza, él habla de los hombres del pueblo; ya no es la vida sino el arte” (1969: 59). Juan Rulfo es, para Aub, uno de los puntales de la novela mexicana en el exterior, de forma que la novelística mexicana, a partir de su figura, se transforma; su temática sigue siendo la misma de los anteriores autores, pero su estilo lo hace inconfundible. Desecha el barroquismo y, comparado con Azuela, se preocupa por limar y perfilar una lengua que lo hace inconfundible, aun a pesar de su escasa producción.

Por último, Agustín Yáñez, mayor que Rulfo, es otro pionero de la nueva narrativa mexicana. Como en Rulfo, la Revolución se convierte para él en música de fondo; lo importante es que su literatura crece con encuentros, como el del simbolismo.

La trascendencia de la Revolución es un hecho innegable para Max; el siglo XX es el siglo del autodescubrimiento de México; el pasado comienza a ser hecho novelable y Carlos Fuentes es buen ejemplo de ello:

Su influencia se ha multiplicado geoméricamente en la pintura, la literatura. La novela, la poesía, el teatro dan ejemplos de todas categorías. Carlos Fuentes, por ejemplo, nacido en 1928 utilizará en su retórica elementos de esas raíces; estamos

ya en otro mundo, el de nuestros días: sin la narrativa de la Revolución serían otros (1969: 64).³

Aub reelaboró el tema de la narrativa de la revolución mexicana sirviéndose, en parte, del material ya editado en el FCE y publicó un artículo en la revista *Diálogo, Artes, Letras, Ciencias humanas* titulado “De algunos aspectos de la novela de la Revolución Mexicana” (2007: 826-846).⁴ Aunque para Caudet (2003: 199) el artículo supone una transcripción completa de la *Guía*, podemos decir que, en realidad, utiliza un método completamente distinto: menos abreviado y exhaustivo con cada autor y, por contra, más partidario de una visión de conjunto. La narrativa de la Revolución, contemporánea a otras corrientes estéticas de la literatura mexicana, se observa como una apuesta por la literatura testimonial de sucesos políticos desde una vertiente crítica; frente al ateneísmo y al modernismo de principios de siglo, la narrativa de la Revolución fue un grupo ideológicamente heterogéneo que abordó la reciente historia de la nación desde múltiples perspectivas.

En el artículo el canon se amplía, pero también queda limitado, y la novela mexicana toma su verdadera dimensión. Como dice Aub, se pasa “de la novela de la Revolución mexicana a la revolución de la novela mexicana” (2007: 827). Nos encontramos con *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, con el testimonio de John Reed e, incluso, con *El poder y la gloria* de Graham Greene. No obstante, los relatos que toman la revolución como fondo desaparecen de la nómina de Aub: es el caso de *Pero Galín* (1927) de Genaro Estrada, en el que la única referencia a la revolución se queda al final de la novela.

Si por algo destaca el artículo frente a la *Guía* es por su absoluta transparencia al abordar los temas clave de la nacionalidad mexicana. Aub ahonda en los motivos sociales y económicos de la novela y vincula la narrativa de la Revolución a un conflicto en la recepción:

El idioma pierde en compostura y gana en autenticidad popular. Los campesinos, los militares, los líderes obreros admiran el bien decir pero no pueden imitarlo. La literatura de los cultos se separa cada vez más de las masas que, por otra parte, no leen. Así se harán presentes dos realidades, si no antagónicas, distintas y

³ Es curioso como el autor citado se mueve por los mismos ámbitos. Dice Carlos Fuentes sobre *Los de abajo* de Mariano Azuela que “ofrece una oportunidad para comprender la relación entre nación y narración” (1990: 178). Se trata, según Fuentes, de una épica degradada, pero de una épica al fin y al cabo; la novela de la Revolución, que levanta la losa de los siglos, establece un vínculo con el pasado, con el doloroso concepto de nación que México arrastra.

⁴ En 1974, el artículo fue publicado junto a otros en *Ensayos mexicanos*.

distantes: los narradores de la Revolución no tendrán público como no sea el de los periódicos, lo que explica la ninguna resonancia primera de *Los de abajo* y, cuando lo logre, tampoco será su lector el que debiera de tener sino burgueses con buenos sentimientos; y, en segundo lugar, los aspectos antirrevolucionarios de muchos relatos (2007: 830).⁵

Asimismo defiende el género frente a la posible denigración que pudiera provenir de su carácter testimonial y, para ello, trae a colación la literatura extranjera: «como si de todo ello no tuvieran *La comedia humana*, *Guerra y paz*, *Los episodios nacionales*, *Los Thibault*, *La montaña mágica*, *Manhattan Transfer*, las obras de Gorki, de Malraux, de Aragón, de Hemingway, de Faulkner» (2007: 835). En un esfuerzo por rescatar los valores de renovación literaria del ciclo de la revolución, lo exógeno sirve para apreciar lo endógeno. Y es a partir de estas citas cuando el análisis de la narrativa de la Revolución en relación con la novela histórica comienza a tomar cuerpo.

Lo que es evidente para Max Aub es que todo este ciclo, que va de Mariano Azuela a Juan Rulfo, forma un todo compacto: no por tratar temas de la Revolución—entonces, el periodo sería infinito— sino porque, como dice nuestro crítico: “el estilo que corre de Azuela a Rulfo forma un círculo perfecto” (2007: 838).

La denominación, en relación con otros conflictos metodológicos e historiográficos de la literatura española, queda adscrita a una problematicidad similar. La novela de la Revolución no se reconoce hasta 1940 cuando los poetas que, por entonces, habían centrado su lírica en el trabajo sobre la forma centran su atención en la colectividad, del mismo modo que había ocurrido en España a partir de la Segunda República.

Desde luego, para Aub, ningún ciclo narrativo refleja los acontecimientos políticos y sociales como la novela de la Revolución; sin embargo, su inserción en el género de la novela histórica resulta una cuestión por dilucidar. Tomando como base la poética de la novela histórica romántica, la de Walter Scott o Alexandre Dumas, poca imbricación existe con el ciclo mexicano:

Si siguiéramos los predicados de las preceptivas, éstas suelen tener por tales, por ejemplo, a las de Walter Scott, en cuyo caso lo serían las novelas de caballería o los folletines que tuvieron a Alejandro Dumas por capitán. Estamos lejísimos de lo que se puede entender por novela histórica cuando Boileau exigía que “un soberano ame de manera diferente a la de un pastor”. En la novelística de la Revolución no encontramos nunca una transfiguración poética de la realidad

⁵ En buena medida, Carlos Monsiváis (1975: 171) viene a sugerir idénticas ideas. Frente a los muralistas que basaban su obra en el triunfalismo de las masas, la novela de la Revolución nace de la complejidad y de la heterogeneidad y, desde luego, del rechazo a la visión celebratoria de la revolución.

sino que la poesía —y la hay en todo lo auténtico— surge de la realidad misma. (2007: 839).

Definitivamente poco tiene que ver con el modelo romántico, a ojos de Aub; pero mucho se relaciona con la novela realista del siglo XIX. Basándose en el estudio de Lukács — *La novela histórica* (1937) —, Max excluye cualquier posibilidad de que la novela de la Revolución presente un ángulo histórico pues los sucesos ocurren mientras se narran, o viceversa. Se necesita décadas de por medio y este lapso de tiempo es imposible hallarlo en Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Rafael Muñoz o Gregorio López Fuentes. Aunque la perspectiva temporal es evidente en José Vasconcelos o Mauricio Magdaleno, tampoco estos autores pueden erigirse en novelistas históricos: la política camina de la mano de su escritura; poca literatura traslucen sus páginas.

Las influencias de la novela de la Revolución mexicana es otro de los aspectos tratados por Aub. Si bien el ciclo nace y crece en una época de constantes revoluciones y cambios políticos —hacia el autoritarismo, principalmente—, poco podemos hallar de influjos europeos en sus páginas; apenas, rastros de novelistas franceses en la novela de mayor calidad del ciclo: *Los de abajo* de Mariano Azuela. Es, sin embargo, la novela de la Revolución mexicana la que se adelanta a muchos de las grandes novelas y novelistas del siglo XX: Jules Romains, John Dos Passos, Ernest Hemingway o la novela de la revolución rusa.

En cuanto a los temas, el ciclo de la Revolución se aleja, según Aub, de cualquier propuesta social; no sólo está presenta la influencia de los Contemporáneos, que, por aquella época, reivindicaban una poesía pura, sino la de la novela cristera que llevaron a cabo los más reaccionarios. Son, sin embargo, la pasión por la violencia, el desprecio a la muerte, el arrojo, la traición y el valor los motivos que pululan por sus páginas y, desde luego, tratándose de una revolución, la lucha por el poder.

Muchos otros elementos apunta el crítico: los trenes, los caballos, las soldaderas, el petróleo y el indigenismo —de importancia capital para el desarrollo de la novela mexicana—. Respecto a lo aborígen, es a partir de 1940, como explica Aub, cuando aparece un extremado interés; la novela indigenista se convierte en un elemento de afirmación nacional.

Para finalizar con el ensayo, Aub recoge los elogios hacia la novela de la Revolución. Si ya había tenido tiempo de compararla con la narrativa europea del XIX, ahora es mucho más explícito y termina enlazándola con las corrientes de su época:

Los de abajo o *El águila y la serpiente* representan frente a la novela de nuestro tiempo un movimiento de tanta calidad como puede ser el existencialismo o el de la “generación perdida” norteamericana, o los que Guillermo de Torre agrupa sin razón bajo el signo de “un nuevo mal del siglo” (Malraux, Green [*sic*], Montherlant, etc.) (2007: 845).

Esta mezcla de lo exógeno con lo endógeno tan evidente en la crítica de la literatura mexicana que realiza Aub no sólo sirve para situar a la literatura mexicana en la literatura universal, sino para valorar el grupo a pesar de la limitada adscripción nacional: “Damos ahí con un absurdo: considerar importantes exclusivamente a los grupos —el haz de novelistas de la Revolución mexicana no lo fue— que alcanzaron influencias o renombre fuera de su tierra” (2007: 845).

Para Aub, que no deja de establecer vínculos entre este tipo de narrativa y la literatura unanimista o el expresionismo alemán, el desconocimiento de la literatura de la Revolución mexicana fuera del país, la vinculación de los textos con unos acontecimientos históricos de importancia radical para el posterior desarrollo de la nación, además de la falta de preceptistas, grupo o escuela convierte el ciclo en una isla, un territorio aislado sólo vinculable al arte popular mexicano. Sin embargo, es su visión crítica la que se esfuerza en internacionalizar este periodo de la literatura mexicana en un esfuerzo por inscribirlo en la historia literaria.

Poco, por tanto, podemos decir en contra de la integración del crítico en un canon ajeno al de sus orígenes. Sea por motivos económicos o por simple apego a la nación de acogida, Aub no rehuyó los símbolos culturales mexicanos; todo lo contrario, como habíamos visto en Fagen (1975: 59), es capaz de asumirlos y de darles la trascendencia necesaria para integrarlos en una visión literaria inevitablemente universal.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (1969): *Guía de narradores de la Revolución Mexicana*, México, FCE.
- _____ (2007): *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico*, ed. de Eugenia Meyer, Madrid, FCE.

- CAUDET, Francisco (2003): "Max Aub, crítico de las letras mexicanas", *Max Aub: enracinements et déracinements*, ed. de Marie-Claude Chaput y Bernard Sicot, Paris, Université Paris X Nanterre, pp. 195-204.
- FABER, Sebastiaan (2002): *Exile and cultural hegemony: Spanish intellectuals in Mexico, 1939-1975*, Vanderbilt, Vanderbilt University Press.
- FAGEN, Patricia W. (1975): *Transterrados y ciudadanos. Los republicanos españoles en México*. México, FCE.
- FUENTES, Carlos (1990): "Mariano Azuela: la Ilíada descalza", *Valiente nuevo mundo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, Madrid, Mondadori, pp. 169-188.
- MARTÍN EZPELETA, Antonio (2008): *Las historias literarias de los escritores de la Generación del 27*, Madrid, Arco libros.
- MONSIVÁIS, Carlos (1975): "Clasismo y Novela en México", *Latin American Perspectives*, Vol. 2, Nº 2, pp. 164-179
- MORRIS, Stephen D. (1999): "Reforming the Nation: Mexican Nationalism in Context" *Journal of Latin American Studies*, Vol. 31, Nº 2, pp. 363-397.
- OCAMPO, Aurora, dir. (2004): *Diccionario de escritores mexicanos*, México, UNAM.
- SOLER SASERA, Eva (2007): "Max Aub y la historiografía literaria en el exilio español", *En teoría hablamos de Literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph*. Granada, Dauro, pp. 287-293.
- WEINBERG, Liliana, (2001) *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, F. C. E.

DIÁLOGOS IBÉRICOS EN EL *CANCIONEIRO GERAL* DE GARCIA DE RESENDE

Sara Rodrigues de Sousa
Universidade de Lisboa

Palabras clave: Literatura medieval, Diálogos ibéricos, Literatura e identidad nacional, Fuentes e influencias.

Resultado de la labor de recopilación de Garcia de Resende, el *Cancioneiro Geral* se inscribe en las tendencias compositivas de la poesía cancioneril peninsular de finales de la Edad Media, no sólo por la diversidad de los temas y formas de sus composiciones, sino también por las modalidades de constitución de las figuras de autor y de modos de producción poética que representa. A éstos, que permiten desde la composición individual hasta la participación breve y aislada en textos colectivos, no es, pues, ajeno el diálogo entre autores pertenecientes a distintos rangos y dominios de la producción poética. Si añadimos a esto el hecho de que entonces eran estrechas las relaciones políticas y culturales entre las coronas de Portugal y de Castilla y de que en este mismo cancionero son varias las pruebas del bilingüismo de los autores portugueses, el reto lanzado por el tema “Diálogos ibéricos” se presenta como extraordinariamente adecuado al estudio de esta recopilación peninsular.

Como el diálogo a estudiar no podría establecerse entre autores de los mismos países o reinos, el *corpus* del *Cancioneiro Geral*¹ que podría ser aquí estudiado sufrió una reducción considerable y tuvimos que enfrentar problemas que atañen al estado de conocimiento del propio cancionero. En él, son raras las identificaciones explícitas del origen de los autores participantes y sólo aparentemente la lengua es un indicador determinante de ligación a un espacio político: por una parte, como la grafía todavía no se ha estabilizado, no siempre es posible saber a que reino pertenece un autor sólo a

¹ De hecho, el *Cuydar y sospirar* (16RE1/5240), por ejemplo, ofrece varios ejemplos de los varios tipos de diálogo que cubre, teóricamente, el concepto de *diálogo ibérico*: diálogos establecidos en espacio ibérico; entre personas de Iberia; entre personas de varios lugares de Iberia; en una legua ibérica; en varias lenguas ibéricas. Las referencias a las composiciones cancioneriles incluyen la identificación del cancionero según la clasificación establecida por Brian Dutton (16RE para el cancionero general portugués y 11CG para la primera edición del castellano), el número que les atribuye su editor en la edición usada (Resende, 1990-1993; Castillo, 2004) y el número que les asigna Dutton (1991).

partir del modo como se registra su nombre; por otra, varios autores portugueses, como Dom João de Meneses o Álvaro de Brito, escriben en castellano y lo usan incluso en composiciones en portugués. Si bien la lengua no es suficiente para establecer el elenco de casos de diálogo ibérico en la acepción que aquí nos interesa y no hay noticia de autores castellanos que escriben en portugués, el establecimiento de un *corpus* de diálogos ibéricos en el *Cancioneiro Geral* implica la identificación de todos los casos de uso del castellano y el intento de buscar información sobre sus autores, lo que nos ha llevado al establecimiento de tres tipos de usos de la lengua castellana en el *Cancioneiro Geral*.

Al primer tipo corresponden las composiciones en castellano, al segundo, las participaciones en castellano en composiciones colectivas, al tercero, las citas en castellano en composiciones escritas en portugués.

Al tipo 1 pertenecen ciento veintiuna composiciones, de las cuales más de la mitad (setenta y cuatro) son autónomas², mientras que las restantes cuarenta y siete aparecen en asociación con otras: cinco son respuestas directas a otras composiciones, o sea, se trata de un diálogo activo³; treinta y nueve contienen un texto de partida en castellano que es objeto de glosa o de comentario en la misma lengua en treinta y dos casos⁴ y en portugués en siete⁵; en las demás tres la composición se halla asociada a otras por un contexto de composición, de uso o de presentación⁶. Tanto éstas como aquéllas configuran formas de diálogo pasivo, puesto que el trabajo de glosa o

² 16RE2/5078; 16RE8/5192; 16RE9/520; 16RE15/5206; 16RE24/5207; 16RE26/5208; 16RE51/5209; 16RE60/5306; 16RE74/5322; 16RE80/5328; 16RE107/5088; 16RE110/5089; 16RE115/5364; 16RE117/5091; 16RE121/5198; 16RE122/5092; 16RE127/5372; 16RE132/5093; 16RE154/5100; 16RE156/5101; 16RE157/5102; 16RE158/5103; 16RE163/5104; 16RE165/5105; 16RE227/5466; 16RE254/5502; 16RE257/4300; 16RE283/5116; 16RE288/5117; 16RE289/5118; 16RE290/5119; 16RE291/5120; 16RE292/5121; 16RE293/5158; 16RE296/5219; 16RE365/5127; 16RE369/5128; 16RE377/5220; 16RE383/5652; 16RE384/5221; 16RE386/5223; 16RE387/5224; 16RE417/5133; 16RE421/5134; 16RE423/5135; 16RE428/5136; 16RE432/5694; 16RE441/5137-8, 5140-1; 16RE442/5225; 16RE446/5142; 16RE451/5720; 16RE553/5152; 16RE654/5164; 16RE667/7046; 16RE675/7055; 16RE696/5166; 16RE712//7093; 16RE720/5167; 16RE723/5168; 16RE755/5169; 16RE776/5170; 16RE777/5171; 16RE778/5172; 16RE784/5173; 16RE815/7210; 16RE858/5178; 16RE862/7661; 16RE546/5857; 16RE547/5858; 16RE548/5151; 16RE84/6105; 16RE161/0781; 16RE118/6250; 16RE153/1975.

³ 16RE193/5107-5084; 16RE221/4943; 16RE448/5143-5144; 16RE489/5147-5148; 16RE256/5110.

⁴ 16RE4/7651, 5197, 5097, 5200, 5202, 5248, 5204; 16RE7/5081; 16RE25/5083; 16RE36/5086; 16RE111/3489, 6235, 5179, 5180-8; 16RE139/5094; 16RE140/5097; 16RE141/5098; 16RE192/0669; 16RE212/5109; 16RE215/0277; 16RE276/5533; 16RE282/1831; 16RE294/5122; 16RE340/5126; 16RE395/3822; 16RE413/0666; 16RE414/5131; 16RE454/5226; 16RE527/5830; 16RE535/5840; 16RE538/5846; 16RE539/5083; 16RE562/5871; 16RE563/5873; 16RE690/2271; 16RE709/5159; 16RE745/7127; 16RE837/1991; 16RE845/7245; 16RE846/3809; 16RE874/7292.

⁵ 16RE82/5331; 16RE86/5334; 16RE305/5566; 16RE310/5572; 16RE462/5231-6; 16RE626/5992; 16RE877/7296.

⁶ 16RE1/5241, 5077, 5244-5; 16RE614/0961, 5955-6, 5961, 5966-8, 5970-3, 5976, 5948-50, 5952-4, 5957-61, 5963-5, 5969, 5974-5, 7724, 5977, 5947, 5962, 5978-9; 16RE300/5124.

comentario no está previsto en el texto de partida y los contextos de uso son ajenos a una intencionalidad dialogante. En cuanto a su autoría, sólo un diez por ciento de las composiciones autónomas no fueron escritas por un autor portugués cuya producción esté mayoritariamente en portugués: tres son de un autor portugués que sólo escribe en castellano⁷, una de un autor castellano⁸, dos de alguien que puede o no ser su autor, puesto que en otros cancioneros están atribuidas a otras personas⁹, y una que, además de esta característica, está atribuida en el *Cancioneiro* de Resende a alguien de quien nada se sabe¹⁰. Aunque más de la mitad de las composiciones asociadas a otras son anónimas, el anonimato apenas se da en composiciones que son objeto de glosa o comentario, atribuyéndose siempre estos comentarios a un autor portugués¹¹. En cuanto a los objetos de glosa, sólo una vez pertenecen a un autor portugués¹² y las demás ocasiones se distribuyen en tres categorías: aquellas glosas que se atribuyen a autores castellanos¹³, aquellas que se atribuyen a portugueses aunque en otros lugares se atribuyan a otras personas¹⁴ y aquellas que se atribuyen a alguien de quien nada se sabe¹⁵. Finalmente, desde el punto de vista de su autoría, los casos de diálogo activo se revelan más estables, atribuyéndoseles autores portugueses o castellanos sin que el *corpus* cancioneril permita cuestionar su atribución.

Las composiciones en castellano que hemos clasificado como de tipo 2 están todas integradas en secuencias donde intervienen varios poetas. Configuran, por tanto, otra forma de diálogo ibérico activo en el *Cancioneiro Geral*. Ninguna de las intervenciones que las forman se halla de forma aislada en otros testimonios de la poesía cancioneril y sólo un pequeño conjunto de participaciones, del que nos ocuparemos más adelante (16RE597/0792), está reproducido en otros testimonios de la producción

⁷ Pêro de Baião (16RE546/5857; 16RE547/5858; 16RE548/5151).

⁸ Antón de Montoro (16RE84/6105).

⁹ Resende atribuye 16RE118/6250 a Duarte de Brito, mientras que Castillo la asigna a Stúñiga (11CG346), y asocia 16RE153/1975 al camareiro-mor, João Manuel, mientras que Castillo presenta como su autor a Juan de Meneses (11CG327).

¹⁰ 16RE161/0781, atribuida en otros cancioneros a Diego de Quiñones (Dutton, 1991: 45), se presenta en el *Cancioneiro Geral* como obra de Dom Rolim.

¹¹ 16RE7/5081; 16RE25/5083; 16RE36/5086; 16RE82/5331; 16RE139/5094; 16RE141/5098; 16RE192/0669; 16RE212/5109; 16RE215/0277; 16RE276/5533; 16RE294/5122; 16RE305/5566; 16RE310/5572; 16RE340/5126; 16RE395/3822; 16RE454/5226; 16RE527/5830; 16RE535/5840; 16RE562/5871; 16RE563/5873; 16RE690/2271; 16RE709/5159; 16RE745/7127; 16RE837/1991; 16RE846/3809; 16RE874/7292; 16RE877/7296.

¹² A Lopo de Furtado (16RE626/5992), además en un contexto de folgar.

¹³ 16RE86/5334; 16RE140/5097; 16RE413/0666; 16RE462/5231-6.

¹⁴ 16RE4/7651, 5197, 5097, 5200, 5202, 5248, 5204; 16RE111/3489, 6235, 5179, 5180-8; 16RE282/1831; 16RE538/5846; 16RE539/5083; 16RE845/7245.

¹⁵ Pero Secutor (16RE282/1831) y Ferreira (16RE414/5131).

poética peninsular. En las cinco composiciones colectivas que cuadran en este tipo (16RE577/5889, 16RE582/5894, 16RE597/0792, 16RE608/5937, 16RE610/6161), hay quince autores que componen en castellano: cinco están históricamente documentados como portugueses (Dom João de Meneses, Prior de Santa Cruz, Dom João, *camareiro-mor*, Pedro Homem, Nuno Pereira); uno tiene identidad desconocida, desconociéndose si es portugués o castellano (Dom Carlos); los otros nueve están documentados como castellanos, aunque no todos posean más obras conocidas, ya sea en castellano o en otra lengua (Arelhano, Dom Alonso Pacheco, Badajoz, Dom Antoneo de Velhasco, Dom Alonso Pimentel, Inhigo Lopez, Rodrigo de Mocosó, Curelha, Pero Fernandez de Córdoba).

El tipo 3 plantea un mayor número de problemas. Si bien se trata de la forma de diálogo pasivo por excelencia, la cita requiere una indicación textual que, en la mayoría de los casos, queda a cargo de los editores cancioneriles. En la edición disponible del *Cancioneiro Geral*, Aida Dias destacó en itálicas los pasos que en su tesis, publicada en 1978, había identificado como cita. Hoy día, sin embargo, se cuenta con otros instrumentos para la identificación de las citas de este cancionero: el índice preparado por Brian Dutton (1991) y su equipo, en el que se incluye, para cada composición, una entrada con información referente al número de testimonios de un texto y su localización, así como datos relativos a sus características en los varios testimonios, incluyendo citas; la transcripción electrónica de los cancioneros manuscritos castellanos del siglo XV que el equipo de un proyecto liderado por Dorothy Severin y desarrollado de forma conjunta por las universidades de Liverpool, Birmingham y Barcelona, puso a la disposición de los investigadores (<http://cancionerovirtual.liv.ac.uk>); más recientemente, la digitalización de la edición de Aida Dias, que, gracias al trabajo del Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Lingüística de la universidad Federal do Rio de Janeiro (<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/Consulta/Midias.php?obra=183595>), puede ya ser objeto de búsquedas dirigidas sin necesidad de repasar todas las composiciones. A pesar de que representan un extraordinario avance en el estudio de la poesía cancioneril peninsular, estos instrumentos no ofrecen garantías totales en la ejecución de este trabajo en concreto. La edición del *Cancionero*, basada en una edición anterior, carece de revisión urgente y la identificación de las citas, que refleja el trabajo publicado en 1978, está desactualizada. Éste, a su vez, además de resultar de difícil consulta, no podía entonces proporcionar una visión sistemática e integrante de la poesía cancioneril. A

Dutton se le escaparon algunas citas que Aida Dias ya había notado (y no hablamos de casos de adaptación, que no tratamos aquí). Así pues, su catálogo, además de contener errores tipográficos como cambio de números, no siempre sigue el principio de numerar variaciones o citas parcelares de composiciones e identifica citas que a veces no indica en el apartado del texto donde están citadas¹⁶. Dado que el cancionero portugués no proviene de un manuscrito castellano, Dorothy Severin no lo incluye en su base de datos; ésta, aunque sí es sensible a cambios en el orden de una expresión (véase “de mi ventura quexoso”), no permite una uniformización ortográfica, lo que dificulta la identificación del origen de algunas citas identificadas o de las que Aida Dias ya sospechaba. Finalmente, en la transcripción brasileña de Dias, la búsqueda siempre ha de tener en cuenta todas las posibles grafías de la expresión buscada y los signos de puntuación elegidos por la editora¹⁷. Dadas las actuales condiciones de trabajo, las citas o pasos en castellano que sirven de bases a mi trabajo proceden únicamente de las citas ya identificadas como tal por Dias y Dutton, así que no podremos extraer conclusiones tan seguras como para los tipos anteriormente referidos. Si bien es cierto que ninguna de las citas no sujetas a glosa o comentario hasta ahora identificadas ha sido atribuida, el hecho de que se hayan identificado cuarenta y tres citas en castellano en composiciones en portugués y veintiuna en composiciones en castellano¹⁸ no puede dissociarse de que, a pesar de la ausencia de una norma lingüística estable, la diferencia lingüística funciona como inequívoca señal de alerta. Así definidos los problemas, dudas y dificultades que afectan a la constitución de los tres conjuntos de composiciones del *Cancioneiro Geral* donde encontramos diálogos ibéricos y a sabiendas de la existencia de trabajos sobre algunos casos de las varias modalidades de diálogo ibérico pasivo, en concreto sobre glosas (Ribeiro, 2001) y citas (Mendes, 1996), por ahora tan sólo nos dedicaremos a los casos de diálogo ibérico activo: composiciones que contestan a otra composición que, a

¹⁶ Es nuestra intención amplificar la exposición de los lapsos y problemas inherentes a la presencia de la obra de Resende en el catálogo de Dutton en un trabajo futuro.

¹⁷ Es decir que, para hacer una búsqueda, uno tiene que empezar por hacer una lista de formas ortográficas posibles de una palabra o, cuando se trata de varias palabras o simplemente de una palabra donde pueda haber varios caracteres permutables por otros sin que haya variación de significado o de potencial semántico, de todas las combinaciones ortográficas posibles.

¹⁸ Composiciones en castellano donde se identificaron citas en castellano: 16RE2/5078; 16RE8/5192; 16RE36/5085; 16RE110/5089; 16RE115/5364; 16RE127/5372; 16RE139/5094; 16RE140/5097; 16RE156/5101; 16RE227/5466; 16RE288/5117; 16RE290/5119; 16RE384/5221; 16RE386/5223; 16RE441/5137; 16RE815/7210. Todas son composiciones del tipo 1 y apenas tres no autónomas. A excepción de 16RE8/5192, 16RE110/5098 y 16RE127/5372, con 3, 2 y 3 citas, todas poseen apenas una. Composiciones en portugués donde se identificaron citas en castellano: dieciocho en el *Cuydar Y Suspirar* (16RE1/5240), una en 16RE83/5333, 16RE102/5353, 16RE105/5356, 16RE106/5357, 16RE109/5358 y 16RE148/5391, cinco en 16RE150/5189, tres en 16RE200/5435 y once en 16RE222/5211.

su vez, funciona como interpelación o provocación y participaciones en composiciones colectivas, pertenecientes a lo que definimos, respectivamente, como tipos 1 y 2.

Son dos las composiciones en las que un autor portugués contesta a otra composición que funciona como interpelación o provocación de un castellano o al revés. La primera, según el orden propuesto por Resende, se halla al final de la sección consagrada a Fernão da Silveira, *o Moço*, que habría sido ejecutado en 1489 por haberse probado su participación en la conspiración para matar al rey D. João II (16RE221/4943). En ella, Fernão da Silveira contesta a un refrán que, según la rúbrica, había sido escrito por unos castellanos a la entrada de la corte en Castilla, cuando se encontraba allí el duque Don Diogo¹⁹, primo y cuñado de D. João II y por él asesinado en 1484 al descubrir su conspiración. En el texto de partida, una copla con cinco versos octosilábicos, los castellanos se dirigen a los portugueses, a quienes recomiendan precaución y a quienes cuestionan sobre el tipo de represalia que prefieren.

A su vez, Fernão da Silveira devuelve la amenaza, sustituyendo a los portugueses por los castellanos como destinatarios. Dicho acto se basa en la evocación de Aljubarrota, que resume a un confronto de sus predecesores del que resultó la huida de los castellanos y en la condición que éstos ahí asumieron de víctimas de los “chofres” (v. 10) con los que en su provocación amenazaban a los portugueses. Es decir, que a una provocación dirigida hacia un grupo al que reconoce pertenecer y que incluso había defendido o vendría a defender contra los moros en Tánger y contra los castellanos en la batalla de Toro, Fernão da Silveira reacciona invocando el ejemplo de Aljubarrota. Este argumento histórico de raíz nacional, de una más antigua pero todavía presente victoria colectiva de su país y que, ocurrida en un momento en el que Portugal podría aliarse a España o intentar mantener su autonomía con un apoyo fuera de Iberia (en concreto, con Inglaterra), representa una clara toma de posición portuguesa en contra de una unión que podría resultar en su sumisión a un reino de mayor dimensión, posición que se vería, además, reforzada por la boda del futuro D. João I con Filipa de Lencastre (véase Fonseca, 2007: 32)²⁰.

La siguiente composición está formada por una intervención de Dom Pedro que, tras un largo elogio, le pide a Juan de Mena un conjunto de composiciones

¹⁹ “Este rifam escreveram ñus castelhanos à porta do paço em Castela, andando laa o duque Dom Diogo” (16RE221/4943).

²⁰ Además, Aljubarrota estaba todavía muy presente en el imaginario político de los portugueses e incluso en lo del monarca João II, que, en 1482, manda realizar cuatro procesiones: dos por motivos religiosos (Cuerpo de Dios y Pentecostes) y dos por motivos políticos (celebración de la Batalla de Toro, cuya victoria los castellanos también reivindicaban, y de la Batalla de Aljubarrota – véase Fonseca: 2007: 55).

(16RE256/5111), por la respuesta elogiosa del poeta castellano (16RE256/5110) y por otra respuesta, bastante más breve, del portugués (16RE256/5298)²¹. En la primera alabanza, tras las convencionales protestas de humildad, que retomará en su respuesta²², D. Pedro elogia la elocuencia de Mena (identificando su trabajo historiográfico y poético), su capacidad de simular, en sus escrituras, una experiencia amorosa concreta según las reglas amatorias y la calidad de su acción laudatoria y consejera, apoyada en un interés real por el otro. Además, añade como potencial prueba de sus afirmaciones respecto a su escritura a quienes lo han leído y alega una comparación imposible. A esto, Mena contesta de forma todavía más extensa: concreta de diversas maneras el recurso de las cualidades interiores con referencia a la valentía, medida, perfección y sabiduría del infante; combina el topos de las acciones virtuosas con los argumentos de la singularidad o comparación imposible y de totalidad para hablar de sus viajes y concreta el *argumentum ex auctoritate* no espontáneo por medio de la alusión a las alabanzas del infante, que atribuye a “grandes autores” (v. 74). A éstos, añade todavía el topos de la intervención divina (atribuyendo a Dios su elección como regente, lo que permite situar la fecha de composición de estas coplas entre 1440 y 1448 y reconocerlas como las más antiguas de las que Resende recopiló), el topos de la ascendencia (que, aunque no se concrete con nombres, es muy completo, aludiendo a su condición de hijo de rey “santo vencedor” y al hecho de que pertenece al linaje de un emperador) y los dos tipos de argumento *ex auctoritate*, que combina en los versos “el sol que naaçe en oriente / se tiene por ofendido / de vuestro nombre temido, / tanto luze en occidente” (vv. 39-42). Aunque estos versos constituyan una forma menos literal de la argumentación epidíctica, transmiten la expresiva pero no por ello menos concreta grandeza y fama del infante en occidente. Finalmente, los remata con el elogio invertido, con el que se introduce la primera y única referencia al reino portugués, presentado como beneficiario del mérito del infante. Si bien el hecho de que no obedezca a ningún tipo de organización es común en las alabanzas poéticas palaciegas, la abundancia de recursos epidícticos usados, su cuidadoso desarrollo y su adecuación a la figura del *laudandus* resultan singulares en el cuadro de las alabanzas peninsulares de hombres e incluso de

²¹ Su primera intervención posee cuatro octavas en redondilla mayor y un remate con la mitad de esta medida, a las cuales Mena contesta con cuatro coplas de once versos octosilábicos; en su reacción a Mena, Dom Pedro recurre a una octava del tipo que ya había utilizado.

²² En su respuesta, Dom Pedro aplica otro *argumentum* epidíctico, el de la comparación, donde exhibe su sensibilidad a la abundancia de la respuesta de Mena, que compara a “terra frutuosa”, aunque, en claro cumplimiento de los protocolos retóricos de la *humilitas*, niegue valor de verdad a su elogio y afirme haber aprendido con su alabanza.

mujeres, donde el procedimiento más común consiste en la atribución no ilustrada de cualidades al objeto de alabanza. Además, el predominio de la alabanza sobre el pedido, que no halla respuesta directa en la reacción de Mena, apunta hacia un deseo de alabar que no es común en las alabanzas cancioneriles de objeto masculino, las cuales casi siempre se encuentran condicionadas por un contexto ajeno a la voluntad del autor.

Los restantes casos de diálogos ibéricos activos en el *Cancioneiro Geral* se concentran en los dos conjuntos de composiciones del cancionero que merecieron del recopilador el estatuto de apartados: dos se hallan en el apartado “de louvor” (16RE577/5889 y 16RE582/5894) y las otras en el “de folgar” (16RE597/0792 y 16RE608/5937). Ambos apartados están formados exclusivamente por composiciones colectivas que, en el segundo, eligen un objeto de sátira o de risa. En cuanto al primero, y a pesar de lo que pueda sugerir su nombre, sólo comprende seis alabanzas, abordando las demás trece temas generales de la poética e ideología amatoria que se ponen a discusión o que, más bien, son objeto de pequeñas variaciones en su expresión. Las composiciones 16RE577/5889 y 16RE582/5894, que se hallan en este subgrupo, presentan como principios generales ideas ampliamente glosadas en la poesía palaciega y basan su expresión en figuras de agudeza apropiadas para representar el carácter paradójico de una realidad, como la antítesis y el *oximoron*. En las dos, también, tal y como es frecuente en las composiciones de este apartado, cuya entrada en la tabla del cancionero lleva una señal que les confiere una clasificación suplementaria como “de folgar”, hay voces disonantes. Pero, en 16RE577/5889, la idea de que el decirle a una mujer que se le quiere bien resulta en que ella le quiera mal a su admirador sólo no encuentra acogida en la pena del castellano Arellano, que reduce la aplicación de este principio al territorio portugués, idea, además, expresamente contrariada en una composición del apartado siguiente (16RE608/5937). Asimismo, en 16RE582/5894, Dom Alonso Pacheco y Badajoz, los castellanos participantes en la composición, se oponen a los principios glosados por los demás: el primero relativiza el valor de la mujer que desencadena el debate, alegando que otra ocupará su plaza; el segundo manifiesta sus dudas de que el sufrimiento sea el mejor de los remedios para su mal.

En la segunda composición del segundo apartado en el que se han detectado diálogos ibéricos activos, la única intervención en castellano pertenece a un Don Carlos de quien nada se sabe y que glosa la idea general de que más vale penar por una doncella hermosa que huir de ella sin sufrir. La primera es una de las más largas composiciones colectivas del *Cancioneiro Geral* y la empiezan autores castellanos que

reaccionan al hecho de que Manuel de Noronha haya llevado a Zaragoza, donde estaba la corte portuguesa, unos pantalones de *chamalote*, un tipo de tejido que, según María Isabel Morán Cabanas, inicialmente se elaboraba a partir de la fibra del pelo del camelo, pero, en épocas posteriores, debido a la dificultad en encontrar la materia prima en Europa, empezó a hacerse con pelo de cabra, lana de oveja e incluso en seda adamascada (2001: 81). La posición adoptada por los dieciséis poetas, tanto portugueses como castellanos, que intervienen en la composición hasta la participación de Dom Manuel de Noronha es idéntica: unos lo acusan de utilizar el tejido de forma inadecuada²³, refiriéndose especialmente a lo inapropiado que unos pantalones de dicho tejido serían en el frío de Aragón; otros, asumiendo el error o pidiendo perdón, representan la voz del acusado; otros, incluso, marcan su distanciamiento con respecto a Manuel de Noronha, alegando los castellanos su nacionalidad portuguesa y los portugueses su origen insular. Es decir, que, amén de usar los mismos argumentos condenatorios que los castellanos y de garantizar que Noronha tendría idéntica acogida en Portugal, los portugueses también se alejan de él a través de la invocación de un argumento de identificación territorial que aparece claramente como un criterio determinante en la constitución de identidades colectivas²⁴. Eso mismo lo confirman, tras la tentativa de defensa de Manuel de Noronha²⁵, las intervenciones de los demás portugueses. Francisco da Silveira, en concreto, sugiere a Manuel de Noronha que se disculpe y describe dos movimientos complementarios que le permiten atribuir a los castellanos un error en la identificación del blanco de su risa: transfiere el origen del autor del acto que es motivo de censura desde Portugal hasta la Isla y el origen del autor de la prenda censurada desde Portugal hasta Sevilla, trasladando así los objetos de risa desde Portugal hasta otros puntos de Iberia, uno continental y otro insular. Aunque no

²³ Según el Coudel-Mor, Francisco da Silveira, el *chamalote* sería más propio para un “caçote”, un traje civil y guerrero usado apenas por hombres y que se pondría bajo otra prenda de vestir (Morán Cabanas, 2001: 148-9). También podría usarse en *roupões*, prendas de vestir especialmente largas que todavía podían usarse bajo otras piezas, como el sobretudo, la capa o el *tabardo* (2001: 157-8) y en los forros de *borzagus* (2001: 196).

²⁴ La identidad colectiva basada en el territorio eoa, además, la identidad basada en lazos familiares a la que se renuncia en idénticas circunstancias en otra composición del *Cancioneiro Geral*, donde Jorge Furtado, hermano del objeto de risa, afirma que su hermano debe de pagar por el mal hecho y es aconsejado por Antonio de Mendoça a dejar de obedecerle e incluso de hablarle (16RE595/5908, vv.90-8). El criterio territorial aparece además como una ampliación de los lazos familiares, a los que algunos poetas renuncian en idénticas circunstancias en otras composiciones del *Cancioneiro Geral*, como aquella en la que Simão de Sousa do Sem se aleja de su hermano (16RE595/5908).

²⁵ Lo hace rechazando la ayuda de los que lo habían acusado y acusando a António de Velasco de falta de equidad, puesto que él mismo ya le había perdonado el uso de una loba curta de solia (vv.254-91).

defiende a Manuel de Noronha, a quien sugiere, además, que se disculpe, Francisco da Silveira, al igual que los demás poetas que intervienen en este apartado de la composición, se revela preocupado por mantener limpia de cualquier acusación la parte continental de su país. Jorge de Aguiar y Duarte da Gama, a su vez, achacan el suceso a la falta de respeto entre naciones y acusan a los castellanos de su nula piedad en el ataque a los portugueses, habiéndoles estos ya perdonado muchas veces en idénticas situaciones²⁶.

Este breve recorrido por los seis casos de diálogo ibérico activo en el *Cancioneiro Geral* nos permite extraer dos tipos de datos. Por una parte, en este cancionero, la reunión de portugueses y castellanos no representa ni la construcción de un pensamiento nuevo o nuevamente formulado ni la agilización del raciocinio, tal y como ocurre en otros diálogos cancioneriles que no obedecen al criterio definido en este congreso. Algunos ejemplos son los debates como el *Cuydar y suspirar*, preguntas y respuestas, o incluso las invenciones y letras de justadores, que, en esta recopilación, proceden casi exclusivamente de autores castellanos. Por otra, los diálogos ibéricos activos ponen de relieve una inequívoca tendencia a que el enfrentamiento discursivo entre portugueses y castellanos se base en el género epidíctico, particularmente en su conformación negativa, el vituperio. Cuando así se da el caso, las acusaciones no son de tipo personal, como las que hallamos en provocaciones particulares entre portugueses transmitidas por la misma obra – por ejemplo, la que tiene lugar entre Garcia de Resende y Afonso Valente (16RE879/7299, 7300) –, sino que se concentran en el grupo al que pertenece aquel con quien se enfrenta, grupo se define por criterios territoriales y políticos. La pertenencia a un reino aparece por tanto como rasgo identitario

²⁶ La oposición entre portugueses y castellanos aquí representada se percibe igualmente en la versión que el cancionero que Dutton clasificó como LB1 transmite de esta composición, que es, de todas las que forman parte de estos dos apartados, la única de la que aparecen otros testimonios en el Cancionero del siglo XV (Dutton, 1991). Ahí, sin embargo, la confrontación se ve reducida a las invectivas dirigidas a un portugués. De eso mismo es testigo la rúbrica que, aunque no posee el carácter descriptivo de las del cancionero portugués, limita la caracterización del implicado a su nacionalidad: “ynvençon De los mismos galanes de lacorte a vn galan portugués que faco en çaragoça estandoalli la corte vnas calçasde chamelote hizieron estaynvençon” (Dutton, 1991: 46). Al contrario de lo que pasa en el *Cancioneiro Geral*, ahí las intervenciones portuguesas se limitan a la de alguien identificado como “don Juan Manuel portuges” (1991: 46), a quien se atribuyen coplas que en la recopilación de Resende pertenecen a Dom João de Meneses, autor de coplas en portugués y en castellano, y a Dom Antonio de Velasco y se omiten las acusaciones dirigidas a los castellanos de querer atacar indebidamente a los portugueses. O sea, sólo conserva el carácter difamatorio de un portugués, además con el apoyo de otro portugués, no conteniendo ningún trazo de acusaciones nacionalistas tan visibles en el cancionero de Resende, donde el grupo se define por la vinculación a un espacio identitario.

privilegiado que justifica el enfrentamiento con otro grupo que ponga en peligro la integridad de esa identidad.

Pero estas composiciones pueden considerarse desde otras perspectivas. Desde el punto de vista de su autoría, se verifica que, mientras que los vituperios proceden de funcionarios del rey, las alabanzas proceden y se dirigen a intelectuales y humanistas, a quienes les interesaba, de distinto modo, una aproximación ibérica. Desde el punto de vista de las fechas de su composición, se constata que la composición de las alabanzas se sitúa entre 1440 y 1448, o sea, en un momento en el que ambos autores de algún modo participaban en los destinos de sus reinos²⁷. Así pues, la respuesta a la provocación de los castellanos no podrá ser posterior a 1489, año de la muerte de su autor, aunque probablemente sea anterior a 1485, año en el que fue descubierta su participación en una conspiración que lo obligó a huir de Portugal. Aida Dias (2003: 484) fechó la composición sobre las *ceroulas* de Manuel de Noronha en 1489, bajo el gobierno de D. Manuel I. En ellas participaban poetas que intervienen o en las restantes tres o en otras composiciones fechables, como las justas, celebradas en 1490, y que pertenecen a la segunda y tercera generaciones de los poetas del *Cancioneiro Geral*. Dichos poetas estuvieron al servicio de D. João II (como ciertamente habrá sido el caso del autor de la reacción contenida en (16RE221/4943) o de D. Manuel I.

Debido a la relativa escasez de los datos cancioneriles y a limitaciones en las condiciones de este estudio, no podremos determinar si el alejamiento cronológico de la concordia y el acercamiento a la discordia entre portugueses y castellanos, o su remisión a una parte específica de los miembros de la sociedad cortesana resulta simplemente de los datos de los que Resende dispuso a la hora de construir su cancionero, o si esto adquiriría un sentido particular en la visión política de este funcionario del rey, que, en dos ocasiones, aprovecha el campo léxico de Castilla para formular insultos²⁸, incluso en la visión del propio rey, a quien éste pretendía honrar. Puesto que los

²⁷ Como regente y como tutor del futuro rey D. Alfonso V, D. Pedro emprendió una política de aproximación a Castilla, que intentó perseguir incluso tras la entronización de D. Afonso V y su consecuente alianza con su tío bastardo, el duque de Bragança, que defendía otra línea de acción. En ese intento, D. Pedro se valió incluso de la figura de su hijo, el condestable, que vendría a exiliarse en Castilla tras la muerte de su padre, para desarrollar una política de colaboración con el primo D. Afonso V y para liderar la revuelta de Cataluña contra el monarca legítimo João II (véase Fonseca, 1993: 527). Mena, por su parte, protegido de Juan II, manifiesta en sus *Trescientas* la importancia de una unión castellana bajo la acción de gobernantes de fuerte prestigio.

²⁸ 16RE864/7275 y 16RE865/7280 constituyen dos de las tres ocasiones en todo el cancionero donde este campo semántico es usado en la construcción de vituperios, siendo la restante (16RE598/5926) de la autoría de Diogo de Miranda.

enfrentamientos directos provienen siempre de voces distintas y dispersas, por ahora tampoco es posible atribuirle a ningún autor un perfil anti-castellano, o saber si estos datos participan de una estrategia definida de creación o de representación de un enemigo nacional real cuyo enfrentamiento podría formar parte de la estrategia programática de ensalzar su patria. Limitémonos, por tanto, a reconocer, en los diálogos activos del *Cancioneiro Geral*, la existencia de voces laudatorias y condenatorias aisladas en el tiempo y procedentes de distintos grupos y, en ellas, huellas de la existencia en el mismo espacio ibérico de grupos identitarios con pretensiones idénticas e insistentemente unidos por proyectos de conciliación continuamente abortados.

BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLO, Hernando del (2004): *Cancionero General*, ed. J. González Cuenca, 5 vols. Madrid, Castalia.
- DIAS, Aida Fernanda (1978): *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de Quatrocentos: contactos e sobrevivência*, Coimbra, Almedina.
- ____ (2003): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vol. VI. *Dicionário (comum, onomástico e toponímico)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda
- DUTTON, Brian (1991): *El Cancionero del Siglo XV (c.1360-1520)*, vol. VII. *Indices*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- FONSECA, Luís Adão (2007): *D. João II*, Lisboa, Temas e Debates.
- MENDES, Margarida Vieira (1996): “A citação no primeiro Inferno de amores português: *O cuidar e sospirar*”, *Românica*, 5, pp.119-28.
- MORÁN CABANAS, María Isabel (2001): *Traje, Gentileza e Poesia: Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa.
- RESENDE, Garcia de (1990-1993): *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, vols. I-IV. *Os Textos*, ed. A. F. Dias, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- RIBEIRO, Cristina Almeida (2001): “Citação e glosa no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende”, in *Canzonieri iberici, I*. Edición al cuidado de Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual, Noia, Editorial Toxosoutos, 2001, pp.345-358.
- SOUSA, Sara Rodrigues de (en prensa): “El apartado ‘de louvor’ del *Cancioneiro Geral*, de Garcia de Resende”, in *Actas del XII Congreso Internacional de la Asociación*

Hispánica de Literatura Medieval (25-29 de septiembre de 2007, Cáceres, Universidad de Extremadura).

GARCILASO Y CAMÕES: CLAVES PARA UNA LECTURA NEOPLATÓNICA

Rodrigo Verano Liaño

Universidad de Sevilla

Palabras clave: Neoplatonismo, Camões, Garcilaso, Renacimiento, Ficino.

1.- Introducción

La ocasión de un congreso que tiene por objeto el diálogo estético, filosófico y cultural en el amplio marco de las literaturas ibérica e iberoamericana proporciona una valiosa oportunidad para superar las limitaciones que se derivan de la acotación del estudio de las corrientes literarias a fronteras políticas y lingüísticas, y a subsanar, mediante el ejercicio de la literatura comparada, las carencias que caracterizan sistemáticamente las investigaciones llevadas a cabo desde perspectivas cada vez más estrechas. Y este hecho resulta aún más lamentable desde el momento en que, con alarmante frecuencia, no son criterios metodológicos ni científicos los que favorecen este tipo de aproximaciones, sino que más bien son las constricciones burocráticas del aparato académico, con su milimetrada taxonomía en áreas de conocimiento, grupos de investigación y otras clasificaciones que alcanzan el absurdo, las que acaban por definir, delimitar y, por qué no decirlo, imponer las líneas directrices que conforman el panorama de la actual investigación literaria.

Una ojeada simple a la bibliografía acerca de las relaciones mantenidas entre las literaturas portuguesa y española revela que la pareja Garcilaso – Camões ha constituido una referencia clásica en los estudios comparatistas peninsulares. Es indudable que la presencia de ciertos aspectos comunes en la estética de su poesía, su cercana localización en el tiempo y la coincidencia de determinados rasgos biográficos, como es el desarrollo de una actividad militar importante en los dos autores, ha despertado siempre la atractiva posibilidad de indagar en las afinidades compartidas por ambos poetas, y sus no menos notables diferencias. De hecho, y pese a la profunda disparidad de planteamientos que existe entre la poética de Camões y Garcilaso, no puede negarse el paralelismo que se establece en dos figuras sin las cuales el Renacimiento hispano-portugués no se entendería.

Por este motivo, en esta aproximación comparatista a la obra de estos dos autores, intentaré dejar a un lado los enfoques tradicionales basados en la definición de fuentes e influencias – de Garcilaso en Camões, por razones evidentes de cronología –, y me dedicaré a intentar aclarar algunos aspectos relacionados con su poesía a la luz de los fundamentos de la doctrina neoplatónica.

Neoplatonismo y petrarquismo son las dos facetas más importantes de la revolución literaria del Renacimiento europeo. Ambas corrientes sentaron las bases del marco general del diálogo artístico renacentista: el neoplatonismo, por su parte, proporcionó la arquitectura filosófica necesaria para levantar el nuevo pensamiento; la misión del petrarquismo fue la de generar un nuevo lenguaje capaz de acoger con suficiente dignidad ese pensamiento nuevo. De una manera u otra, todos los autores del quinientos – algunos incluso antes – se vieron inmersos en este paradigma conceptual y estético, ya que el doblete neoplatónico-petrarquista no fue una moda pasajera que afectase a las minorías, sino una auténtica cosmovisión de época.

De este modo, los autores pueden mostrar en su obra un neoplatonismo ortodoxo, como es el caso de Garcilaso, o más irregular, como Camões, quien llega incluso a parodiarlo en numerosas composiciones. Pero más allá de la asimilación personal que los poetas lleven a cabo de estas doctrinas, más allá del contenido netamente filosófico presente en muchos de los poemas, la base conceptual del neoplatonismo es responsable también de la fundación del lenguaje petrarquista y su caracterización poética y retórica. El objetivo de este breve estudio es mostrar, en la medida de lo posible, cómo el ideario neoplatónico no se manifiesta sólo en la temática de ciertas composiciones, sino que también está presente, de forma más o menos evidente, en los tópicos que están en la base de muchas de las metáforas más recurrentes de la época.

2.- Neoplatonismo antiguo y moderno: Marsilio Ficino y el *Comentarium in Convivium Platonis*

El término neoplatonismo, empleado por primera vez por H. von Stein en 1864, y su utilización en la Historia de la filosofía no deja de ser ambiguo, ya que bajo él se engloban toda una serie de corrientes diferentes, dispersas además en el tiempo desde los siglos de la era cristiana hasta la Modernidad. Bajo el rótulo de neoplatónicos se sitúan, en principio, aquellos filósofos de la Antigüedad tardía (la fundación de la

corriente se atribuye a Plotino de Licópolis, en pleno siglo III d. C.) que reaccionaron contra el escepticismo que había caracterizado la Academia ateniense tras la muerte de Platón, así como contra el epicureísmo y el estoicismo que acaparaban el panorama del pensamiento griego posterior a Aristóteles, y que constituyen, sobre todo el estoicismo, las ramas más características de la filosofía romana.

Este primer neoplatonismo intenta, sobre todo, volver a las fuentes platónicas y aristotélicas, el corpus órfico, los poemas homéricos y hesiódicos, y los oráculos caldeos, con el propósito de armonizar, en la medida de lo posible, la interpretación de todos estos legados filosóficos, en aras a preservar y salvaguardar la cultura pagana, de cuya decadencia los autores de este período parecen tener ya conciencia cierta. Las bases de la metafísica neoplatónica, la idea de la Unidad originaria, la teoría del alma y su relación con la materia, así como la definición y caracterización de la divinidad son logros filosóficos de estos autores, que llevaron a cabo su actividad ininterrumpidamente hasta el año 529 d. C., año del cierre, ordenado por el emperador Justiniano, de la escuela neoplatónica de Atenas, fecha, como es sabido, considerada por los historiadores como el final de la Antigüedad en lo que al aspecto cultural se refiere.

El neoplatonismo triunfante en la Europa renacentista, heredero y continuador del antiguo, se diferencia no obstante de éste en un hecho fundamental: ha dejado de ser pagano y se ha convertido, a través de San Agustín y del *corpus dionisiacum*, en uno de los principales troncos de la filosofía oficial de la teología cristiana. No en vano los largos siglos de la Edad Media han urdido con refinamiento escolástico la complicada trama conceptual que termina por hacer desaparecer las contradicciones entre el pensamiento clásico y la doctrina cristiana. Fueron necesarios más de diez siglos para que el sistema alcanzase el apropiado grado de sutileza y evolución.

El período renacentista, caracterizado por una mirada retrospectiva hacia el mundo grecolatino que pasa por alto la tradición medieval, heredará, con todo, esta concepción integrada de la filosofía platónica en la cosmovisión cristiana. La labor filológica de los humanistas, apreciable en la gran cantidad de ediciones y comentarios que vuelven a surgir de los autores griegos y latinos, y la nueva exégesis de la filosofía antigua se llevarán a cabo siempre desde una perspectiva cristiana.

Y con la filosofía platónica, volvieron a aparecer, en su prístina integridad y armónico enlace, las doctrinas del *Fedro* y del *Simposio*, acerca del amor y la hermosura, de las cuales sólo indirectamente, a través de San Agustín y del Areopagita, había tenido conocimiento la Edad Media. Conocidos ya por entero y en su lengua Aristóteles y Platón, puestos enfrente y cotejados, hubo de surgir, y surgió desde luego, en la misma

escuela de Florencia, el pensamiento de concordarlos, de resolver su aparente antinomia en un armonismo superior (Menéndez Pelayo, 1974: 486).

La moda neoplatónica, cuyo foco originario es Italia, se extiende velozmente por Europa. La peregrinación cultural a Italia, a imitación del viaje de estudios practicado por los intelectuales de la Antigüedad, se convierte en un hábito obligado entre los escritores que contribuye a la expansión de la nueva cultura; la otra herramienta clave es, naturalmente, la imprenta.

En este sentido, merece la pena señalar una obra que, por su rápida e intensa difusión, ocupó una posición clave en la conformación de la morfología del platonismo renacentista. Se trata del *Comentarium in Convivium Platonis*, de Marsilio Ficino, compuesto junto a Guido Cavalcanti en 1469. Incluido en la edición florentina de las obras de Platón, el *Comentarium* de Ficino se reeditó al menos veintitrés veces hasta 1602 en su versión latina, además de las muchas y variadas refacciones vulgares que circularon, y la traducción al italiano del propio Marsilio Ficino, que se editó por primera vez en 1544. Su repercusión, como ha apuntado Rocío de la Villa (1989: XVIII) “rebasó con mucho los límites de un tratado filosófico”. Su presencia como fuente primaria inequívoca de los poetas del petrarquismo peninsular queda probada desde el momento en que el propio Fernando de Herrera, en sus *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, cita el *Comentarium* al tratar de los sonetos de temática neoplatónica.

Organizado a imitación de un diálogo platónico, el comentario del Banquete presenta siete discursos que comentan a su vez los siete discursos del *Symposion*, cada uno llevado a cabo por un personaje diferente. La exégesis platónica se convierte, en realidad, en una excusa para presentar un compendio filosófico neoplatónico en siete partes: ontología, cosmología, psicología, ética, estética y teoría del amor. Por otra parte, no hay duda de que su presentación dialogada y su carácter sintético (se trata de un comentario poco extenso) la convierten en una obra excepcional para la divulgación de ideas, al plantear y definir los conceptos fundamentales del neoplatonismo de forma accesible a las clases cultas, sin llegar a la complejidad de otros tratados filosóficos de la época, como, sin ir más lejos, la *Theologia platonica*, del propio Marsilio Ficino.

3.- La doctrina neoplatónica de la belleza y el amor

La doctrina neoplatónica, siguiendo el itinerario propuesto en el *Convivium* de Ficino, desarrolla una concepción del amor en íntima relación con la belleza: “Cuando

decimos amor, entendido deseo de belleza. Porque ésta es la definición del amor en todos los filósofos” (Ficino, 1989: 14). Este “deseo de belleza” no debe entenderse, en principio, en sentido literal: la belleza a la que se refiere Marsilio ha de ponerse en relación, tal y como dicta la vieja teoría platónica de las ideas, con Dios, que en último término es portador de la idea de belleza y responsable de su difusión y representación en el mundo. Esta búsqueda de belleza característica del amor es, en último término, la búsqueda de Dios, que es sumamente bueno y bello, y cuya belleza se manifiesta en las almas y los cuerpos. Para explicar de qué modo la belleza de Dios se transfiere en el mundo, Marsilio recurre a la metáfora del círculo cosmológico:

Y no sin razón los antiguos teólogos pusieron la bondad en el centro y la belleza en el círculo. El único centro de todo es Dios, y los cuatro círculos en torno a Dios son la mente, el alma, la naturaleza y la materia. [...] El centro de un círculo es un punto único, indivisible, estable. De éste parten muchas líneas, divisibles y móviles hacia la circunferencia, semejante a ellas. [...] Y la naturaleza del centro es tal que aunque es uno, indivisible e inmóvil, se encuentra sin embargo en muchas, incluso en todas las líneas divisibles y móviles. [...] la bondad de todas las cosas es Dios mismo, por quien todas son buenas; y la belleza es el rayo de Dios, infuso en aquellos cuatro círculos que en cierto modo giran en torno a Dios. De este modo el rayo pinta en estos cuatro círculos las especies de todas las cosas, que nosotros solemos llamar ideas en la mente, razones en el alma, semillas en la naturaleza y formas en la materia. Por eso en estos cuatro círculos parece haber cuatro esplendores: En el primero, el esplendor de las ideas; en el segundo, el esplendor de las razones; en el tercero, el esplendor de las semillas, y en el cuarto el esplendor de las formas (Ficino, 1989: 28-30).

Nótese especialmente que para explicar el origen de la belleza, Marsilio está recurriendo ya a la metáfora del rayo de luz, habitual en la retratística literaria, sobre todo femenina, del siglo XVI. De hecho, Ficino, dentro de la corriente neoplatónica, es uno de los principales defensores de la concepción de la belleza, no como armonía de las partes, sino como resplendor, como luz inmaterial e incorpórea que, procedente de Dios, atraviesa los cuatro círculos, definiendo la perfección de las ideas, las virtudes del alma y la figura de los cuerpos. El razonamiento por donde se llega a la inmaterialidad de la belleza es el siguiente:

Es preciso que la belleza sea algo común a la virtud, las figuras y las voces. No llamaríamos a ninguna de estas tres cosas bellas si no hubiera en las tres una definición común de la belleza. Y por esto se revela que la razón misma de la belleza no puede ser el cuerpo, por que si fuese corporal no convendría a las virtudes del espíritu, que son incorpóreas (Ficino, 1989: 91).

La idea de la belleza como luminosidad divina presente en el mundo privilegia el sentido de la vista como puerta de acceso a lo bello. Vista, oído y mente son consideradas facultades sensoriales superiores, en tanto que permiten al hombre indagar a Dios.

Concluiremos de todo lo dicho que la belleza es una cierta gracia, vivaz y espiritual, infundida por el rayo de Dios que ilumina, primero en el ángel, después en las almas de los hombres, en las figuras, en los sonidos y en los cuerpos, que mueve y deleita nuestros espíritus por medio de la razón y de la vista y del oído, y que al deleitarlos los rapta, y al raptarlos los inflama de un amor ardiente (Ficino, 1989: 104)

Así pues el amor, que es esencialmente deseo de belleza, comienza con la contemplación de la cosa bella. El amante, al tomar contacto mediante la vista con el rayo divino imbuido el objeto amado, recibe parte de la luminosidad que éste desprende, y esta primera degustación lo incita a la entera posesión de la belleza: “Así entonces, como el espíritu del amante posee la propia cosa bella y en parte no la posee, sin duda en parte es bello y en parte no bello, partícipe de uno y de otro” (Ficino, 1989: 124).

Esta participación del alma del amante en la belleza del amado se pone inmediatamente en consecuencia con la teoría platónica de la reminiscencia, ya que el espíritu, que estuvo una vez en contacto con Dios y participa de la eternidad, conserva en la memoria la imagen del ser bello, de manera que la percepción de la belleza en el cuerpo o el alma del amado no hacen sino despertar en el amante el recuerdo de la idea.

4.- Tópicos de fundamentación neoplatónica

Todo el corpus de doctrina ficiniano puede arrojar nueva luz sobre algunos tópicos literarios, la mayoría de ellos clásicos, que, vistos bajo la lente de la filosofía neoplatónica, se hacen susceptibles de recibir nuevas interpretaciones que, si bien no pueden entenderse de manera absoluta, no dejan por ello de estar presentes en la conceptualización de este universo literario.

4.1.- Que está muriendo vivo

La metáfora de la muerte de amor es un recurso propio de la poesía erótica de todos los tiempos. Sus precedentes más antiguos se remontan, como mínimo, a la poesía elegíaca, y el tópico ha estado presente en la literatura medieval y, por supuesto, en el Renacimiento. La explicación más natural para esta hipérbole se apoya en el hecho de que el sufrimiento del amante ante la esquividad, la indiferencia o simplemente la ausencia de la amada es tan insoportable que sólo puede ser comparado con la muerte:

Al fin a vuestras manos he venido
do sé que he de morir tan apretado
que aun aliviar con quejas mi cuidado

como remedio me es ya defendido (Gracilazo, 1995: “Soneto II”).

Nótese que en esta formulación del tópic, el poeta no evoca la muerte como única salida a su desesperada situación, sino que pone en relación de equivalencia, como si de la misma cosa se tratase, el sentimiento erótico y la muerte misma. La expresión de este tipo de paradojas es habitual en la poética manierista del Portugués:

Morrendo estou na vida, e em morte vivo;
vejo sem olhos, e sem língua falo;
e juntamente passo glória e pena (Camões, 2007: “Sextina”).

Si volvemos ahora al *Comentarium* de Ficino, encontramos un pasaje de singular interés para comprender en qué consiste, no ya como metáfora literaria, sino desde una perspectiva ontológica, esta “muerte de amor”:

Platón llama al amor, cosa amarga. Y no sin razón, porque cualquiera que ama muere. Muere, entonces, cualquiera que ama, pues su pensamiento, olvidándose de sí, se vuelve al amado. Si no piensa sobre sí, no piensa en sí. Y por tanto, el espíritu afectado de esta manera, no obra en sí mismo [...]. Aquel que no obra en sí, no es en sí [...]. Si no es en sí, tampoco vive en sí mismo. Quien no vive, está muerto (Ficino 1989: 40).

Efectivamente, la metafísica erótica del nuevo neoplatonismo plantea una complicada teoría transmigratoria consecuencia directa del fenómeno del enamoramiento. Según esta teoría, el alma del amante quedaría de tal modo enajenada debido al enamoramiento, que abandonaría el cuerpo del amante para situarse en el amado. En el caso del amor correspondido, el alma del amado – amante también, desde otro punto de vista –, se alejaría también de la morada que le corresponde por naturaleza, y vendría a posarse sobre el cuerpo del amante: así se produciría la completa comunión entre amante y amado. Pero, pero el contrario, si el amante no es correspondido, entonces su alma, abandonando su cuerpo, no será recibida por el amado, y quedará errante y vagabunda pero, con todo, fuera de su habitual espacio:

Hay dos especies de amor, uno es el amor simple, otro el recíproco. Amor simple cuando el amado no ama al amante. Aquí el amante está completamente muerto, pues ni vive en sí, como ya hemos demostrado, ni tampoco en el amado, al ser despreciado por éste. ¿Dónde vive, entonces? ¿Vive en el aire, el agua, el fuego, la tierra o en el cuerpo de algún otro animal? No. Pues el espíritu humano no vive sino en cuerpo humano [...]. Por tanto, aquel que ama a otro y no es amado por él, no vive en ninguna parte (Ficino 1989: 41).

Por tanto, como se aprecia en estos breves pasajes, extraídos del que puede considerarse el manual básico de filosofía del amor del siglo XVI, la metáfora de la muerte de amor puede contar con un trasfondo complejo. Más allá de la simple exageración del sufrimiento del amante, bajo ella puede gravitar una concepción erótica

relacionada con la psicología y en la que la muerte del amante no correspondido se explica desde presupuestos filosóficos.

4.2.- Que miren lo que el alma en sí contiene.

El dualismo cuerpo – alma promocionado por Platón, y aprovechado posteriormente por los teólogos cristianos, plantea en la estética del nuevo neoplatonismo el problema de la armonización entre la belleza del cuerpo y la belleza del alma. Es claro que, en la poesía de la época, los elogios a la amada se centran en la belleza física, con el habitual despliegue de tópicos que caracteriza las descripciones femeninas, muchos de los cuales remiten, en último término, a Petrarca.

Esta preferencia por el cuerpo hermoso parece entrar en discordancia con la tradicional oposición neoplatónica entre el alma y el cuerpo, resuelta siempre a favor de la primera. En este sentido, los teóricos de la época se encargaron bien de solucionar la contradicción que se derivaría de dedicar una atención desmesurada a la figura corporal, en claro detrimento de la descripción de las virtudes morales de la amada. Marsilio Ficino justifica la legitimidad de la atracción corporal de la forma siguiente:

Uno y otro amor [del alma y el cuerpo] buscan la belleza. [...] Pero no vemos el espíritu mismo. Por esto no veos su belleza. Por el contrario, vemos el cuerpo, que es sombra e imagen del espíritu. Así que, juzgado a partir de su imagen, suponemos que en un cuerpo hermoso hay un espíritu bello. Por lo que enseñamos con más agrado a los hombres hermosos (Ficino, 1989: 161).

Esta suposición del estatuto moral de la amada a partir de la perfección de sus atributos externos está presente en la poesía garcilasiana y constituirá un elemento fecundo en la literatura áurea. En estos versos del soneto V de Garcilaso, se observa cómo el poeta razona sobre la belleza interior de la amada como algo deducible a partir de la premisa de su aspecto externo:

En esto estoy y estaré siempre puesto
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo
de tanto bien lo que no entiendo creo
tomando ya la fe por supuesto (Garcilaso, 1995: “Soneto V”).

4.3.- Temiendo yo la luz que a ella me adiestra.

Tal y como fue señalado antes, una de las características más notables de la estética de Ficino es la definición de la belleza como esplendor, como luminosidad. Esta

concepción, presente ya en la obra de Platón (Michel, 2001: 94-95), es llevada a sus últimas consecuencias por el filósofo italiano, quien desarrolla, además una amplia gama de metáforas de la luz que va intercalando en la exposición de los diferentes discursos. Es frecuente la comparación de Dios con el sol: “lo que es el sol a los ojos, tal es Dios para las mentes” (Ficino, 1989: 166).

De este modo, no debe resultar extraño que la poesía renacentista contenga una importante imaginería heliocéntrica. La luminosidad, el resplandor, el esplendor, la clara luz... son tópicos recurrentes en la fundamentación de las metáforas que describen la belleza femenina en los poetas del género:

Como al partir del sol la sombra crece,
y en cayendo su rayo, se levanta
la negra oscuridad que'l mundo cubre,
de do viene el temor que nos espanta
y la medrosa forma en que s'ofrece
aquella que la noche nos encubre
hasta que'l sol descubre
su luz pura y hermosa:
tal es la tenebrosa
noche de tu partir en que he quedado
de sombra y de temor atormentado,
hasta que muerte el tiempo determine
que a ver el deseado
sol de tu clara vista m'encamine (Garcilaso, 1995: “Égloga I”).

Junto a éstas, son igualmente habituales las metáforas del relámpago, el fulgor – en menor medida el fuego- y, sobre todo, el rayo, elemento que, como apuntamos antes, desempeñaba también un importante papel en la fundamentación de la estética ficiniana:

Ó fermosos, gentis e claros olhos,
cuja ausência me move a tanta pena
quanta se não compreende em quanto falo!
Se, no fim de tão longa e curta vida,
de vós m'inda inflamasse o raio vivo,
por bem teria tudo quanto passo. (Camões, 2007: “Sextina”)

4.4.- El enamoramiento neoplatónico.

Muy brevemente me detendré en los poemas que describen el proceso de enamoramiento a través de los ojos, ya que éstos, por su temática evidentemente relacionada con la fisiología neoplatónica, sin la cual, sencillamente, no se entenderían, han sido ampliamente glosados y estudiados, comenzando por las propias *Anotaciones* de Fernando de Herrera. La teoría ficiniana del enamoramiento gozó de especial influencia en los poetas de la época ya que aparecía también recogida en otro de los

libros más paradigmáticos del Renacimiento: *El cortesano*, de Baltasar de Castiglione, traducido al castellano por Boscán en 1534. Los poemas en cuestión son los que siguen:

De aquella vista pura y excelente
salen espirtus vivos y encendidos,
y siendo por mis ojos recebidos
me pasan hasta donde el mal se siente;
éntranse en el camino fácilmente
por do los mios, de tal calor movidos,
salen fuera de mí como perdidos,
llamados d'aquel bien que 'stá presente.
Ausente, en la memoria la imagino;
mis espirtus, pensando que la vían,
se mueven y se encienden sin medida;
mas no hallando fácil el camino,
que los suyos entrando derretían,
reventan por salir do no hay salida (Garcilaso, 1995: "Soneto VIII").

Nesta florida terra,
leda, fresca e serena,
ledo e contente para mim vivia,
em paz com minha guerra,
contente com a pena
que de tão belos olhos procedia.
Um dia noutro dia
o esperar m'enganava;
longo tempo passei,
co a vida folguei, só
porque em bem tamanho me empregava.
Mas que me presta já,
que tão fermosos olhos não os há? (Camões, 2007: "Canção IV").

Según esta original teoría, el enamoramiento se produciría porque la amada, portadora del esplendor de la belleza de Dios, al mirar al amado, le infundiría a través de sus ojos su *spiritus*, que no debe confundirse con el alma. El *spiritus*, según Ficino, es un vapor ligerísimo formado a partir de la parte más sutil de la sangre, que, condensada en el corazón, puede abandonar el cuerpo a través de los ojos. Literalmente, lo que Marsilio refiere es que el amado, al mirar al amante, le dispara un rayo de sangre por los ojos que, penetrando hasta el corazón del otro, se deposita en su cuerpo y se mezcla con su sangre, envenenándola: "Esta sangre extraña, que es ajena a la naturaleza del herido, envenena la sangre propia de éste. Y envenenada la sangre, se enferma" (Ficino, 1989: 202). Esto explicaría la continua atracción del amante hacia el amado mediante la vieja teoría de la reunión de lo semejante, según la cual las diversas partículas de un elemento tienden a reunirse.

Aristóteles escribe que las mujeres, durante la menstruación, a menudo con su mirada manchan un espejo con gotas de sangre. Creo que esto tiene su origen aquí, porque el espíritu, que es vapor de sangre, parece que es sangre tan ligera que escapa a los ojos [...]. ¿Qué tiene de sorprendente entonces si el ojo abierto, y dirigido con atención hacia

alguno, lanza a los ojos del que está cerca las flechas de sus rayos, y junto con éstas extiende el vapor sanguíneo, que llamamos espíritu?" (Ficino, 1989: 202).

5.- Conclusiones.

El objetivo de este breve análisis era mostrar de qué manera la influencia de una determinada corriente filosófica o estética no debe rastrearse en los autores literarios atendiendo sólo al contenido explícito de sus obras sino que, frecuentemente, si la asimilación de los presupuestos por parte de los escritores es lo suficientemente profunda, esta influencia puede buscarse también en la conformación y estructura del propio lenguaje poético.

No quiere esto decir que toda la poesía de Garcilaso y Camões, entre otros contemporáneos del siglo XVI, pueda o deba leerse en clave neoplatónica. Pero, sin duda, podemos servirnos de la arquitectura conceptual del neoplatonismo para aportar matizaciones de interpretación en algunos de sus tópicos y fórmulas más comunes. De este modo, si consigue esquivarse el riesgo de caer en una hermenéutica totalitaria que acabe por atrofiar la recta comprensión de los textos, podremos recrear con algo más de exactitud el marco de diálogo intelectual en el que vieron la luz estas obras, en un intento de superar la separación entre literatura, crítica, filosofía e historia que no hace sino entorpecer y empañar la claridad que las propias obras ofrecen por sí solas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Michael J. B. (1998): *Synoptic Art. Marsilio Ficino on the History of Platonic Interpretation*, Firenze, Leo S. Olschki editore.
- CAMÕES, Luis de (2007): *Los Lusíadas. Poesías. Prosas*, ed. Elena Losada Soler, Madrid, Espasa Calpe / Almuzara.
- FICINO, Marsilio (1989): *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, ed. Rocío de la Villa, Madrid, Tecnos.
- GARCILASO DE LA VEGA (1995): *Poesía completa*, ed. J. F. Alcina, Madrid, Espasa Calpe.
- LAPESA, R. (1985): *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Istmo.
- HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra.

- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1974): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- MICHEL, Alain (2001): “Pulchritudo splendor dei: De Platon a Ficin”, en *Marsile Ficin. Les platonismes à la Renaissance*, ed. Pierre Magnard, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- RAMOS JURADO, Enrique (2006): *De Platón a los neoplatónicos: escritura y pensamiento griegos*, Madrid, Síntesis.
- RIVERS, E. L. (1960-1961): “The Source of Garcilaso’s Sonnet VIII”, en *Romance Notes*, 2, pp. 96-100.

GALIZA-AMÉRICA-PORTUGAL: LA REAL ACADEMIA GALEGA Y LOS ORÍGENES DEL CAMPO INSTITUCIONAL GALLEGO

María Vilariño Suárez
Universidade da Coruña

Palabras clave: Real Academia Galega, Cuba, Portugal.

Nuestro trabajo pretende ahondar en la importancia que tuvieron América Latina y Portugal en el nacimiento y desarrollo de la Real Academia Galega (RAG), entidad fundamental en la configuración del campo institucional gallego que en la actualidad es la más longeva organización cultural del país, sobrepasados ya los cien años de existencia.

Antes de continuar con el tema objeto de nuestro estudio debemos detenernos fugazmente en algunas cuestiones relativas al propio campo institucional gallego.

La Real Academia Galega se convierte desde su nacimiento (1906) y hasta el año 1936 en el eje de configuración del campo institucional gallego, en pleno proceso de constitución. En este momento se produce un extraordinario auge de organizaciones tanto a nivel gallego como a nivel local o comarcal. Es posible realizar una clasificación de las sociedades que configuran el incipiente campo institucional gallego en este tiempo atendiendo en exclusiva al nacimiento de la Academia, es decir, dividiéndolas en dos grupos según acepten o se manifiesten contrarias a los presupuestos académicos iniciales; ubicándose, por lo tanto, dentro del campo institucional en una línea de acción paralela o en la oposición al rol asumido y a las tareas propuestas por la Academia.

En esta eclosión institucional resulta indispensable significar a las Irmandades da Fala y al Seminario de Estudos Galegos cuya suerte asociativa será diversa¹.

¹ La mayor parte de los miembros de las Irmandades da Fala (1916) acaban integrados en el Partido Galeguista (1931) aunque no se trate de una integración corporativa sino a título individual. De hecho el semanario portavoz del ideario de las Irmandades: *A Nosa Terra*, pasa desde la fundación del partido a denominarse *Semanario do Partido Galeguista*. En cuanto al Seminario de Estudos Galegos (1923-1936) esta entidad, formada por un buen número de estudiantes y docentes de la Universidad de Santiago de Compostela, fue clausurada después del alzamiento franquista y buena parte de sus miembros fueron represaliados. En la actualidad parte de los fondos del Seminario se conservan en el Centro de Estudos Padre Sarmiento dependiente del CSIC.

Después de una serie de intentos y propuestas frustradas el germen de la actual Academia Galega llega de la mano de la sociedad “Folk-lore Gallego”, creada el 23 de diciembre de 1883 y promovida por Manuel Machado Álvarez y por Emilia Pardo Bazán según el modelo de “El Folk-lore Español”². Algunos de los futuros miembros fundadores de la Real Academia Galega participan del acto inaugural de esta organización, entre ellos Andrés Martínez Salazar, José Pérez Ballesteros y Salvador Golpe. Sólo un año después de su constitución la sociedad constata la necesidad de dar un paso más en la organización y gestión del trabajo a desarrollar y así decide crear la “Academia Gallega”.

Logo de constata-la dificultade de manter activa unha sociedade arredor do folklore, toman o acordo de trocalo seu nome polo de Academia Galega aportando ó mesmo fin, os fondos económicos da Sociedade do Folk-lore, dúas mil pesetas. A nova Academia Galega terá como finalidade o fomento do cultivo das ciencias, da literatura e da arte en Galicia, para o que creará premios e publicará revistas (Méndez Romeu, 1998: 15).

Con el propósito de dar a conocer esta organización Manuel Murguía le remite a Manuel Curros Enríquez en octubre de 1894 una carta en la que expone los principales objetivos y proyectos de la Academia Gallega que no son substancialmente diferentes de los que se fijará también algo más de diez años después la Real Academia Galega.

El resultado de esta reunión [de la sociedad del Folk-lore Gallego] fué acordar:
Que la Sociedad Folk-lore gallego cambie su título por el de Academia Gallega y se refunda en ésta, que tendrá por objeto el cultivo y fomento de las ciencias, la literatura y el arte en Galicia, en sus múltiples manifestaciones.
Que los fondos pertenecientes al Folk-lore se apliquen á los gastos que puedan originar los trabajos preliminares, á la fundación de la Academia, á la concesión de algunos premios y al sostenimiento de una revista, quincenal ó mensual, órgano de la Asociación, que en su día se repartirá gratis entre sus socios y en la cual podrán estos colaborar.
Que los actuales miembros del Folk-lore sean desde luego considerados como socios fundadores de la Academia, y que la Junta Directiva de aquél, auxiliada por algunos individuos del mismo, sea la encargada de realizar los trabajos necesarios para llegar al fin propuesto³.

La sesión inaugural se celebra en febrero de 1895, contando en ese momento la institución con 184 miembros pese a que muchos de los que habían recibido una carta invitándolos a participar no aceptan. Algunos de ellos llegarán a ser poco después

² Creada en Sevilla en 1881 por el propio Machado Álvarez con el objetivo de extender la agrupación a todo el estado.

³ Publicado en *La Tierra Gallega*, nº 44, (1894), La Habana. Firman la misiva, además de Manuel Murguía, Ramón Pérez Costales, Eduardo Pondal, Andrés Martínez Salazar, José Pérez Ballesteros, Juan Manuel Paz Novoa, Victorino Novo y García, Víctor López Seoane y Salvador Golpe.

fuertes detractores de la Academia a la que considerarán una continuación de la Cova Céltica; agrupación que recibía fuertes críticas por sus aspiraciones regionalistas⁴.

Las hipótesis barajadas para justificar el fracaso de esta primera tentativa son diversas, entre ellas es habitual hablar de la existencia de un enfrentamiento entre Murguía y Pérez Costales y Salvador Golpe (Seoane, 2003: 61). Ésta es una de las teorías mejor formuladas puesto que presenta una correlación en el plano ideológico en el enfrentamiento entre regionalistas y no regionalistas. A esta disputa hay que añadirle la tensión existente entre Manuel Murguía y Emilia Pardo Bazán que renuncia a pertenecer a la nueva institución. Estas cuestiones tendrán repercusión directa en la creación de la Real Academia Galega en el año 1906 ya que Salvador Golpe y Ramón Pérez Costales son designados *post mortem* académico de número y académico de honor respectivamente mientras que Pardo Bazán tendrá el puesto de presidenta honoraria.

La intervención llegada de La Habana en este momento de la mano de José Fontenla Leal (emigrante de origen ferrolano, llegado a Cuba en su infancia) y Manuel Curros Enríquez (uno de los grandes autores del Rexurdimento literario gallego) que apoyan y dinamizan el proyecto mediante la puesta en marcha de la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia⁵ será decisiva para que la iniciativa de creación de una academia gallega llegue a buen puerto. Fontenla Leal y Curros le remiten a Murguía una carta en la que se le solicita que movilice definitivamente un grupo de intelectuales con el objeto de constituir seriamente la academia y se le insta a que asuma la presidencia de la nueva entidad contando con la ayuda de José Pérez Ballesteros y Andrés Martínez Salazar.

En relación con este hecho se ha citado casi hasta la saciedad la anécdota que narra como el artículo “Necesidad de la formación y publicación de un Diccionario de la lengua gallega” remitido por Manuel Murguía a *La Temporada* (Mondariz) el 18 de diciembre de 1904 constituye la primera reflexión seria acerca de la necesidad de crear una academia. Sin embargo el objetivo fundamental de este artículo es el de realizar una llamada de atención sobre las inexcusables carencias del gallego en el campo

⁴ “Cueva Céltica” no era además la etiqueta con la que se autodesignaban los miembros del grupo sino que era un calificativo despectivo que les llegaba de sus detractores, partiendo de Celso García de la Riega, por el hecho de reunirse de forma habitual en la “Librería Regional” de Eugenio Carré.

⁵ A partir de ahora la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia será citada también como AIP.

lexicológico. La reflexión sobre la necesidad de una academia se centra exclusivamente en recalcar que éste sería el organismo más adecuado para la realización de dicha tarea sin ahondar en el proceso creador de la institución.

Nace la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia con numerosos y poderosos apoyos con los que quizás no habría contado en territorio gallego en donde el proyecto de la academia era contemplado con reticencia por no pocos intelectuales. Uno de los pilares fundamentales en los que la nueva organización se sustentará será la buena acogida que los periódicos y revistas editados por los emigrantes gallegos en Cuba le proporcionan. Entre las múltiples empresas editoriales desarrolladas en estos momentos destaca el semanario *Galicia, revista semanal ilustrada* (1902-1936) cuyo constante trabajo en pro de la difusión de la obra realizada por la Asociación Iniciadora y Protectora será fundamental para que ésta consiga tanto medios materiales como adhesiones personales al proyecto académico. La publicación conseguirá, en un breve lapso temporal, establecer un núcleo permanente de escritores y personalidades vinculadas al mundo de la cultura enormemente interesados en desarrollar el plan de Fontenla Leal y Curros Enríquez. Las páginas de *Galicia* presentan información diversa: convocatorias de asambleas, publicación del progresivo aumento del número de socios, comunicaciones de las delegaciones de la AIP, actas de trabajo de las sesiones académicas, listados completos de socios o llamamientos a los gallegos emigrados a integrarse en las delegaciones que gestionan la actividad de la AIP en la isla, etc.

Galicia (1902-1936) acompañará al igual que la propia AIP el progreso completo del proyecto académico y seguirá formando parte fundamental de su sustento durante los primeros años de existencia de la Academia, hasta el punto de que la dotación económica llegada de Cuba será un pilar básico en la subsistencia de la entidad que se mantendrá a flote gracias a diferentes subvenciones y ayudas durante la mayor parte de su devenir histórico⁶.

La Asociación Iniciadora y Protectora queda finalmente constituida el 27 de junio de 1905, publicándose en *Galicia* la siguiente nota al respecto:

⁶ Los medios de financiación de la Real Academia Galega aparecen consignados en sus estatutos y son los siguientes: la Asociación Iniciadora y Protectora como principal fuente de ingresos, la aportación particular de los académicos, las posibles subvenciones que se obtengan por parte de las entidades públicas y, finalmente, los beneficios derivados de la venta de las publicaciones de la Academia o de las actividades realizadas por la “Sociedad gallega de excursiones”, entidad dependiente de la propia Academia.

*Por la “Academia Gallega”*⁷

Presidida por nuestro respetable paisano D. Manuel Curros Enríquez, celebró junta la noche del jueves último, la Comisión gestora para el establecimiento en Galicia de la “Academia Gallega”, concurriendo un gran número de miembros de la Comisión. Leyóse el proyecto de Reglamento cuyo articulado fué discutido ampliamente, aprobándose después de ligeras modificaciones.

La cuota de socio será de una peseta al mes que se pagará por trimestres, teniendo libertad los asociados de hacer –a más de la cuota– los donativos que deseen para el mayor engrandecimiento de la “Academia”.

Se acordó también que, una vez constituida la Sociedad se dirija su Directiva á los coterráneos más conocidos de España y América á fin de crear Delegaciones que cooperen al sostenimiento de dicha Academia.

La sesión terminó á las doce de la noche, reinando entre los concurrentes la mayor cordialidad y entusiasmo por el éxito de un proyecto tan beneficioso para el progreso moral de nuestra región, como lo es la creación de la “Academia Gallega”.

Una de las líneas de trabajo prioritarias para esta “institución puente”, la AIP, será el determinar los objetivos que debía cumplir la Academia una vez creada. El acuerdo previo acerca de la mayor parte de las cuestiones organizativas y rectoras hizo prosperar el proyecto impidiendo que disensiones ideológicas o personales lo echasen abajo nuevamente. El reglamento interno de la AIP delimita el campo de acción de los futuros trabajos académicos así las secciones científicas en las que debe dividirse la Academia son las siguientes: 1ª) ciencias, 2ª) historia y literatura y 3ª) bellas artes que deberán encargarse de “estudiar nuestras Ciencias; cultivar la Literatura y las Artes, incluso las industriales; recoger nuestros Cantos Populares y nuestros Monumentos Arqueológicos, y realizar cuanto tienda a enaltecer y glorificar el buen nombre de Galicia”⁸. También aparecen en este reglamento otras cuestiones como la necesidad de publicar una gramática y un diccionario, carencia que será desde ahora un objetivo constante en la planificación del trabajo de la nueva institución⁹, y el reconocimiento de los idiomas “regional y nacional” como iguales a la hora de redactar la documentación de la Academia¹⁰. Una última recomendación hecha a la futura institución se destina a

⁷ “Por la Academia Gallega”, anónimo, *Galicia, Revista Regional de mayor circulación en la República de Cuba*, nº 23 (1905), p. 4, La Habana.

⁸ “La Academia Gallega”, anónimo, *Galicia, Revista Regional de mayor circulación en la República de Cuba*, nº 25 (1905), p. 2, La Habana.

⁹ La consecución de estos objetivos no se ha logrado aún en la actualidad puesto que la Real Academia Galega publicó un diccionario monolingüe en el año 1997 pero no ha publicado todavía una gramática.

¹⁰ Esta recomendación será ignorada por la gran mayoría de los académicos, con las excepciones de Manuel Lugrís Freire y Montenegro Saavedra que usarán en prácticamente todas sus comunicaciones el gallego.

señalar la independencia de la Academia frente a cualquier tipo de poder eclesiástico o político.

La primera directiva de la AIP será la constituida por Manuel Curros Enríquez como presidente, Ángel Barros Freire como vicepresidente y Alfredo Nan de Allaríz como secretario. Su primera acción corporativa será el envío de una carta a Manuel Murguía en la que se le indica que debe poner en marcha inmediatamente el proceso que llevará a la constitución de la Academia con la ayuda de José Pérez Ballesteros y Andrés Martínez Salazar (A Coruña), Indalecio Varela Lenzano y Jesús Rodríguez López (Lugo), Arturo Vázquez Núñez y Benito Fernández Alonso (Ourense), Casto Sampedro Folgar y Víctor Said Armesto (Pontevedra) y Ángel Amor Ruibal y Juan Barcia Caballero (Santiago de Compostela)¹¹, de forma que se defiende en la práctica el equilibrio territorial dentro de la organización.

La respuesta de Murguía se producirá unas semanas más tarde, cuando éste le remite a la AIP una carta datada a 12 de agosto de 1905 en la que expone los primeros pasos dados para la puesta en marcha de la Academia. En dicho escrito Manuel Murguía informa sobre los gastos iniciales de la organización y da cuenta de la primera reunión de la misma, celebrada el 4 de septiembre de ese mismo año en la ciudad de A Coruña. El resultado de esta reunión será la constitución definitiva de la Academia Gallega, aún sin el título de “Real” que le será otorgado poco tiempo después. La primera medida de la nueva sociedad es el ya mencionado nombramiento de Emilia Pardo Bazán como presidenta honoraria “por sus indiscutibles méritos que la hacen acreedora de tal distinción”¹² y de Ramón Pérez Costales como académico honorario “teniendo en cuenta los trabajos realizados [...] como fundador del Folk-lore Gallego”¹³. El domicilio social se fija en la calle Riego de Agua de A Coruña¹⁴, cuestión que causará controversia puesto que la opción compostelana contaba con fuertes defensores. Se decide también que el número total de académicos sea de cuarenta¹⁵ manteniendo la

¹¹ “Constitución de la Academia”, en *Boletín de la Academia Gallega*, núm. 1 (1906), pp. 1-6.

¹² “Constitución de la Academia”, en *Boletín de la Academia Gallega*, núm. 1 (1906), pp. 1-6.

¹³ “Constitución de la Academia”, en *Boletín de la Academia Gallega*, núm. 1 (1906), pp. 1-6.

¹⁴ Después de la cesión de una parte del edificio del Ayuntamiento en la Plaza de María Pita quedará instalada allí desde el 1-V-1920 hasta su definitivo emplazamiento en la Calle Tabernas.

¹⁵ En la primera sesión se decide que estos cuarenta académicos se dividan en académicos de honor, académicos de número, académicos correspondientes y académicos adjuntos.

división temática propugnada por la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia (Ciencias, Historia y Literatura y Bellas Artes) y la recomendada proporción territorial.

Hemos apuntado ya como, desde su creación, la Real Academia se caracteriza por contar con la oposición de un importante número de intelectuales de la época, tanto dentro de Galiza como en la emigración, que acusaban a la institución de ser un nido de regionalistas y de tener pretensiones políticas enmascaradas bajo la planificación de otro tipo de actividades. No debemos dejar de señalar la paradoja existente en esta acusación cuando poco tiempo después del nacimiento de la institución su carácter marcadamente antinacionalista y su férreo tradicionalismo se irán haciendo patentes de forma paulatina a través de la designación de nuevos académicos y de su inactividad manifiesta. Estos, serán en poco tiempo, los argumentos esgrimidos por los detractores de la Academia.

Con la fundación de la Real Academia Galega no se detiene la labor de la Asociación Iniciadora y Protectora, sino que ésta se prolonga influyendo sobre diversas líneas de trabajo de la organización. Su acción no sólo será relevante en el campo económico con la llegada puntual de capital recaudado fundamentalmente en Cuba a través de las secciones que componen la AIP sino que su empeño se dejará ver en otras empresas. El 16 de enero de 1922 nace en La Habana el proyecto “Biblioteca Galicia” cuyo propósito primero era la publicación en un único volumen de los cuadernos correspondientes a la letra A del *Diccionario gallego-castellano* además de editar una *Gramática Gallega* junto con “otro pliego de unas diez y seis páginas, destinado a dar a luz cuanto de valor hay inédito en la literatura gallega, como «Os Eoas», de Pondal, así como poesías notables, etc, que de este modo libraríamos del olvido”¹⁶. No obstante estos proyectos no llegaron a completarse aunque algunos de ellos, como el diccionario cuyas fichas de elaboración sólo llegaron hasta la palabra *cativo*, contasen con financiación extra proporcionada por el Ayuntamiento de A Coruña que se suscribe a treinta ejemplares. Otros organismos públicos también reaccionan ante las dificultades económicas que la institución alega para justificar el incumplimiento de estos objetivos suscribiéndose a obras o realizando aportaciones puntuales.

Otro de los proyectos que necesitó un tiempo de ejecución mayor de lo previsto y financiación extra fue la finalización de un monumento en homenaje al poeta Manuel Curros Enríquez ideado por la Academia casi en sus inicios como institución. Este

¹⁶ *Boletín de la Real Academia Galega*, tomo 13-14, núm. 149 (1922), pp. 118-119.

proyecto recibió en el año 1924 una inyección económica por parte de la Asociación Iniciadora y Protectora de 2.000 pesos cubanos aunque el grupo escultórico, no exento de polémica en su proceso de realización, no llegó a concluirse hasta pasados diez años habiendo recibido también otros remanentes económicos desde Argentina.

Como muestra de la supeditación de la acción de la Academia a las directrices procedentes de Cuba podemos mencionar la celebración de determinados actos y la realización de actividades en territorio americano que se reproducen en Galiza. Sucede así, por ejemplo, con la celebración de una velada literaria dedicada a Nicomedes Pastor Díaz en Viveiro imitando una velada celebrada previamente en La Habana en la que se habían recitado diversos textos del autor.

Por último, al tratar la relación de la Real Academia Galega con América y, como hemos visto, fundamentalmente con Cuba resulta imprescindible significar una referencia a Mercedes Vieito Bouza, periodista nacida en La Habana aunque hija de emigrantes gallegos y académica correspondiente. El nacimiento de la Academia fue especialmente celebrado por la intelectualidad femenina puesto que la propia organización se enorgullece de ser una de las primeras instituciones que acoge a mujeres en su seno, afirmando que su entrada se produce en pie de igualdad con los académicos, aunque en realidad ellas no podrán participar con las mismas condiciones que los hombres hasta tiempos recientes ya que no podían ser académicos numerarios. Como periodista Mercedes Vieito publica en *Galicia* gran cantidad de artículos de apoyo a la Academia al tiempo que acoge con entusiasmo cualquier iniciativa que considere beneficiosa para la colectividad gallega residente o no en La Habana.

El segundo aspecto a tratar en nuestra comunicación es la relación entre la Real Academia Galega y Portugal. La institución gallega no destaca precisamente por tener una postura clara y corporativa sobre la relación a establecer con este país. No ocurre lo mismo con otras organizaciones coetáneas, como es el caso de las Irmandades da Fala que recogen entre sus principales reivindicaciones la necesidad de “procurar o intercambio cos centros culturaes de Portugal” (Irmandade da Cruña, 1918: 13) y presenta en *A Nosa Terra* la sección “Letras irmás” destinada a la reseña de libros y revistas; del Grupo Nós que manifiesta su interés en mantener activas relaciones con Portugal ya desde el artículo dedicado a Teixeira de Pascoaes que abre el primer número de su

publicación representativa, la *Revista Nós*¹⁷, y del Seminario de Estudos Galegos que acoge un importante número de miembros portugueses que colaboran activamente con los gallegos, siendo frecuentes los intercambios de investigadores a una y otra banda del Miño¹⁸.

La interrelación entre Galiza y Portugal es un tema que causará cierta controversia en los orígenes del campo institucional gallego, haciendo patente el hecho de que la existencia de diálogo e intercambio depende fundamentalmente de intereses individuales.

En un primer momento la actitud de la Real Academia Galega parece favorable a la apertura y el contacto con Portugal, tal y como puede ser interpretado a raíz de los nombramientos de académicos correspondientes en el extranjero¹⁹, lista en la que predominan los nombres portugueses: Carolina Michelis de Vasconcelos (Porto), Alberto Bessa (Lisboa), Theóphilo Braga (Lisboa), José Leite de Vasconcellos (Lisboa), José Augusto Ferreira (Lisboa), Eugénio de Castro (Coimbra) e José Joaquim Nunes (Beja)²⁰. Esta significativa preponderancia podría ser leída como síntoma de la buena relación y del interés existente por crear proyectos comunes en la intelectualidad gallega y la portuguesa.

Sin embargo, pese a esta especie de declaración de intenciones con respecto al vínculo que se abría institucionalmente entre gallegos y portugueses, a partir de este momento las referencias de cualquier tipo a Portugal desde la Real Academia serán escasas y centradas casi de forma exclusiva en el campo filológico, predominando especialmente los artículos dedicados al estudio de la producción lírica gallego-portuguesa. De hecho constatamos una referencia interesante en *A Nosa Terra*, ideario

¹⁷ *Nós: boletín mensual da cultura galega*, núm. 1 (1920), p. 18.

¹⁸ Ramón Villares Paz (1983: 313): “López Cuevillas, pensionado en Portugal para estudiar a citania de Sobroso, e Mario Cardoso, publicando en Nós un extenso traballo sobre das «Joiás arcaicas encontradas en Portugal» poden simbolizar ben esta vontade de intercambio e de establecer relacións”.

¹⁹ Dejamos fuera de esta lista a los académicos correspondientes que aparecen en el epígrafe “Otras poblaciones” porque son, en su mayoría, gallegos desplazados a otras poblaciones del estado. Lo mismo sucede con los nombres que no incluimos de emigrados en La Habana, Buenos Aires, Uruguay u otras ciudades de América del Sur porque es evidente que se trata también de gallegos desplazados que no tienen otra posibilidad de participación en la Academia.

²⁰ Para hacernos una idea más aproximada de la relevancia de la selección de nombres la lista de académicos correspondientes extranjeros incluye también a Göran Bjökman (Estocolmo), Henry E. Lang (Yale), Mercedes Vieito Bouza (La Habana) o Arthur Lefebvre (París) entre otros. Entre los portugueses existe variedad profesional (filólogos, periodistas, literatos, etc.). Alguno de ellos pudo haber sido designado *post mortem*.

de las Irmandades da Fala, con respecto a la falta de criterio uniforme por parte de la Academia, en este caso, con respecto a la postura idiomática a seguir:

A “Real Academia Gallega” tivo o grande acordo de dirixir un telegrama de felicitación ao ilustre doctor lusitano Teófilo Braga, con motivo de celebrare éste as suas bodas de ouro cō profesorado.

Si o señor Braga non votóu unha gargallada ao recibil-o fagámol-o nós por el. O tal telegramiña, meus amigos, iba redactado en: ¡en castelán!... (Cotelos, 1922: 2).

Pese a esta disensión lingüística algunos académicos se postulan a favor de la aproximación entre las normas ortográficas del gallego y del portugués, siendo una de las aportaciones más significativas al respecto la realizada por Manuel Murguía. El primer presidente de la Academia defiende en un primer momento el uso de la grafía portuguesa para el gallego mientras éste no contase con una norma ortográfica propia. Así aparece recogido en el prólogo de *Rimas populares de Galicia*²¹.

Hube de decidirme por lo más racional. El gallego y el portugués me dije, son uno mismo en el origen, gramática y vocabulario. Por que no aceptar la ortografía portuguesa? si nos fue común en otros tiempos por que no ha de serlo de nuevo?. Solo un total olvido entre nosotros, de la lengua hermana, pudo hacer que se alcanzase y prevaleciese la especial confusión con que escribieron y escriben el gallego; atendiendo los unos, como es justo, al origen de las voces, ateniéndose los otros á lo que da de si la fonética y en fin mezclando los unos, sin tino ni concierto ambos sistemas. Para evitar tan grave inconveniente y sobre todo para hechar de una vez las bases de una ortografía con la cual podamos y debamos conformarnos, me decidí por de pronto á seguir la portuguesa, modificada en aquella parte en que se puede sin peligro asimilarse á la que ya usamos.

De la misma forma que las Irmandades da Fala cuentan con *A Nosa Terra* y el Grupo Nós con la *Revista Nós* la Real Academia presenta un órgano de expresión propio: el *Boletín de la Real Academia Gallega*²², vehículo de canalización fundamental de los trabajos e investigaciones de la institución. Es, pues, en ésta publicación donde se recogen los trabajos que presentan referencias a Portugal. Así, el *BRAG* (números 110 a 112) publica por partes un artículo de Eugenio Carré Aldao titulado “Una poetisa gallega del siglo XVI Doña Isabel de Castro y Andrade, condesa de Altamira” en el que analiza la exigua producción literaria de esta autora deteniéndose en el soneto en gallego que forma parte de la *laudatio* previa en *La Araucana* de Alonso de Hércilla del

²¹ Señala Isabel Seoane (2000: 141) que la fecha de publicación aproximada de esta obra debe situarse entre 1895 y 1906. La postura ortográfica de Manuel Murguía irá modificándose con el tiempo hasta llegar a la ortografía fonética utilizada en los textos escritos a partir de 1919. Dado que la obra *Rimas populares de Galicia* permanece inédita y ha resultado de imposible localización citamos el texto de Murguía a través del estudio de la profesora Seoane.

²² A partir de ahora *BRAG* en todo el texto.

que afirma que está “escrito en portugués más que en gallego” (Carré Aldao, 1916: 109), añadiendo:

Porque entonces el gallego, si bien más hablado que escrito, venía a ser lo mismo, salvo las diferencias ortográficas que el idioma portugués. Tan es así, que hoy la joya más preciada de la literatura portuguesa, *Os Lusíadas*, del gran Camoens, es más gallega que lusitana por su lenguaje, que es el mismo que actualmente se habla aun en nuestra región, mientras que el país hermano ha sufrido las modificaciones que trae consigo el tiempo al desenvolverse la lengua conforme se va desarrollando su literatura (Carré Aldao, 1916: 109).

Otra de las líneas abiertas en la relación entre la Academia y Portugal se da mediante una de sus instituciones, el Instituto Histórico do Minho con el que el intercambio de publicaciones y noticias parece ser constante puesto que este centro portugués está al día en el diario devenir académico como se constata por las habituales notas de congratulación o pésame en relación con el nombramiento o fallecimiento de socios que se publican en las páginas del *BRAG*, revista que también presenta de forma cotidiana artículos que hacen constar los relativamente frecuentes homenajes a escritores gallegos, especialmente a Rosalía de Castro, que se organizan en la institución portuguesa. En sus páginas queda también constancia de anteriores celebraciones como un acto en Viana do Castelo en honor de la citada autora y de Manuel Murguía, recién fallecido, en el que participan distinguidos miembros de la cultura gallega como Antonio Noriega Varela y Álvaro de las Casas. El primer homenaje de la Real Academia Galega a un autor no gallego, Luís de Camões, se produce en 1924 con motivo del cuadragésimo aniversario del nacimiento del escritor.

En el año 1929 la Real Academia Galega publicita la celebración del “Certamen gallego-americano” promovido por el Centro Gallego de Montevideo para el que se solicita la participación de algún académico en el jurado de las diferentes categorías entre las que se encuentran la historia de la universidad gallega, el fomento del turismo a Galiza, el inventario de tesoros artísticos gallegos, el estudio integral del renacimiento gallego, la redacción de una “novela integral de ambiente gallego”²³ y la presentación de un conjunto de poemas. Destaca entre las normas la referencia a que los trabajos pueden ser presentados en castellano, gallego o portugués excepto en las categorías de creación literaria en las que la única lengua permitida será el gallego.

²³ “Certamen gallego-americano”, anónimo, *BRAG*, núm. 212 (1929), pp. 174-175.

Finalizamos este breve repaso por la relación entre la Real Academia Galega y Portugal significando el hecho de que pese a que la disposición por parte de la Academia parecía ser buena y existía una base de contacto bien asentado en la propuesta de académicos correspondientes la realidad nos lleva a concluir que este diálogo no resultó todo lo fructífero que podría haber sido y que fueron otras instituciones paralelas temporalmente las que hicieron un verdadero esfuerzo por establecer correspondencia con la realidad cultural portuguesa²⁴.

En definitiva el papel jugado por América en la constitución de la Real Academia Galega resulta imprescindible para la propia institución que le debe a la iniciativa de los gallegos desplazados en Cuba no sólo la provisión de medios económicos sino también el arduo trabajo desenvuelto para evitarle a la nueva entidad cualquier dificultad que hubiese puesto en serio peligro su subsistencia, dados los antecedentes de fuertes divergencias en el terreno ideológico que acusaban muchos de sus miembros. Con todo la sensación más evidente es que la Real Academia no supo aprovechar por completo la oportunidad brindada por la AIP dado que fueron muchas las iniciativas desenvueltas por ésta que no encontraron eco en tierras gallegas. Algo semejante es lo que ocurre en la relación con Portugal; iniciada con buen pie y disponiendo de individuos interesados en su desarrollo tanto en el lado portugués como en el gallego no llegó nunca a dar importantes frutos dada la inconstancia y la indefinición que la Academia presenta al respecto, siendo otras instituciones de la época las que asumen la subsistencia de esta relación.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MONTERO, Xesús (1988): “Prehistoria da Academia Galega. A procura da norma culta de 1875 a 1905”, *Grial*, 99, xaneiro-febreiro-marzo 1988, pp. 8-18, Vigo, Galaxia.

A Nosa Terra (1989), ed. Facsímil, A Coruña, Xuntanza Editorial.

²⁴ Sirva como ejemplo la publicación de artículos como “O aspecto actual da literatura portuguesa”, Hernani Cidade, *Revista Nós*, 31 de enero de 1922.

- ASOCIACIÓN INICIADORA Y PROTECTORA DE LA REAL ACADEMIA GALLEGA (1912): *Historia Social 1910-1912*, La Habana, Imprenta La Universal de Ruíz y C^a.
- Boletín de la Real Academia Gallega* (1906), A Coruña, Real Academia Galega.
- CARRÉ ALDAO, Eugenio (1916): “Una poetisa gallega del siglo XVI Doña Isabel de Castro y Andrade, condesa de Altamira”, *Boletín de la Real Academia Gallega*, núm. 112, pp. 105-110.
- COTELOS, Pepe (1922): “Coteladas”, *A Nosa Terra*, nº 166, p. 2.
- DOBARRO PAZ, Xosé María (2001): “Manuel Curros Enríquez, José Fontenla Leal e a Real Academia Galega. Observacións e datos sobre as súas orixes e vicisitudes”, *Boletín da Real Academia Galega*, 362, pp. 203-266.
- IRMANDADE DA CRUÑA (1918): *Regramento das Irmandades da Fala*, A Cruña, Imprenta de La Papelera Gallega.
- LÓPEZ VARELA, Elisardo (2001): *Unha casa para a lingua. A Real Academia Galega baixo a presidencia de Manuel Murguía (1905-1923)*, A Coruña, Espiral Maior.
- MARCO, Aurora (1996): “Exemplificación das relacións culturais entre Galiza e Portugal em jornais e revistas”, *Agália*, 46, pp. 197-209.
- MÉNDEZ ROMEU, José Luis (1998): *A Real Academia Galega, institución frustrada do rexionalismo*, A Coruña, Noroeste de Artes Gráficas.
- MURGUÍA, Manuel (1894): “La Academia Gallega”, *La tierra gallega (A Habana, 1894-1896)*, 44, p. 3, edición facsímil, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, 2002.
- Nós: Boletín mensual da cultura galega* (1987), ed. Facsímil, Ourense, Xuntanza Editorial.
- REAL ACADEMIA GALLEGA (1912): *Estatutos. Reglamenteo interior. Reglamenteo de la Sociedad Gallega de Excursiones. Lista de Académicos*, A Coruña, Imprenta y Fotograbado de Ferrer.
- Reglamenteo de la Asociación Iniciadora y Protectora de la Academia Gallega* (1905), La Habana, Imprenta y Papelería de Rambla y Bouza.
- SEOANE, Isabel (2000): “Un escrito de Murguía en galego, o recoñecemento de Valentín Lamas Carvajal”, *Boletín Galego de Literatura*, 24, 2º semestre 2000, pp. 133-143.

- SEOANE, Isabel (2001): “A Academia galega de 1895”, *Ferrol Análisis*, 16, pp. 204-217.
- VAAMONDE, Florencio (2003): *Os Calaiicos. Mágoas. Follas ao vento*, ed. I. Seoane, Vigo, Xerais.
- VILARIÑO SUÁREZ, María (ed.) (2007): *Galicia, revista semanal ilustrada*, Santiago de Compostela, Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- VILLARES PAZ, Ramón (1983): “As relacións da Galiza con Portugal na época contemporánea”, *Grial*, 81, pp. 301-314.

**TEXTO Y TRADUCCIÓN: LA POÉTICA DEL TRADUCTOR A PROPÓSITO
DE LAS VERSIONES CASTELLANAS Y PORTUGUESAS
DE *BARLAAM E JOSAFAT****

Rocío Vilches Fernández

Universidad de Alcalá / Centro de Estudios Cervantinos

Palabras clave: Transmisión, Traducción, Cristianización, Versión, Poética.

1.- Ascendencia y transmisión de la historia de Barlaam y Josafat

Los orígenes de la leyenda de Barlaam y Josafat hunden sus raíces en la rica herencia que la literatura hindú ha legado a Occidente, concretamente en la historia de Siddharta Gautama, que vivió en el siglo VI a. C. Tras un complejo proceso de transmisión en el tiempo y el espacio se llega a la cristianización de dicha leyenda¹.

Entre las obras de la literatura hindú que narraron la vida del buda Siddharta Gautama, origen de la historia del príncipe cristiano Josafat, las más importantes son *Jataka* (o *Jatakas*), *Lalita-Vistara* y *Budacaritas*, en las que se relata la vida de Buda desde su nacimiento como príncipe hasta su perfección espiritual (cuando se llama a sí mismo Tathagata). *Jatakas* fue escrita en lengua pali en el siglo II a. C. y posiblemente sea de origen oral. Es una colección de unos quinientos poemas narrativos que recogen la vida de Buda cuando todavía era un Bodisativa. *Lalita-Vistara*, escrita en sánscrito al principio de la era cristiana, es una versión llena de milagros de Buda. *Budacaritas*, por su parte, fue escrita por Ashvaghosa en sánscrito en el siglo I d. C. y es una biografía de Buda en forma poética (Aguirre, 1988: 15-39).

La historia de Buda narrada en *Budacaritas* apenas discrepa de las demás versiones. Veamos su argumento de manera sucinta para establecer después

* Este trabajo ha contado para su realización con una beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Ciencia e Innovación (AP2007-01232).

¹ Para aproximarnos a la extensa bibliografía que existe sobre el *Barlaam* véase la bibliografía de Simón Díaz (1963: 163-165) y el “Boletín Bibliográfico sobre *Barlaam e Josafat*” (Rossaroli de Bredan y Ramadori, 1999), que recoge los estudios y las ediciones más relevantes en el proceso de transmisión de la historia. En la recién publicada obra de Alvar (2009) sobre la traducción en la Edad Media podemos encontrar una completa visión sobre la traducción del *Barlaam*.

paralelismos con la historia del *Barlaam e Josafat*. El rey hindú Suddhodana y la reina Maya tienen un hijo, Siddharta, cuyo alumbramiento está marcado por acontecimientos sobrenaturales, ya que nace del costado de su madre tras ser concebido por la reina en un sueño en el que ve penetrar un elefante en sus entrañas. Los videntes predicen que el príncipe puede seguir dos caminos: ser el salvador del género humano mediante la vida religiosa o un monarca universal rodeado de placeres mundanales. El rey, tratando de evitar que su hijo siga la vía contemplativa, manda encerrarlo para que ignore las miserias del mundo. Pero el príncipe siente necesidad de conocer la vida fuera de su palacio y, aunque tratan de impedirlo, conoce la perentoriedad de la existencia humana y abandona a su mujer, Yasoddhara, y a su hijo, Rahula, para comenzar una vida retirada. A través de la penitencia consigue liberarse del deseo y alcanzar el Nirvana, convirtiéndose a su pueblo y a su padre (Aguirre, 1988: 15-20).

Barlaam e Josafat, por su parte, narra la historia del príncipe Josafat, hijo de Avenir, idólatra rey de la India que martiriza a los cristianos. Tras el nacimiento de un hijo largamente deseado, el rey reúne a un grupo de astrólogos que vaticina que el infante llegará a ser un rey poderoso, pero uno de ellos explica que su reino será el más alto, el del cristianismo, y que convertirá a su padre a esa fe. Ante el temor a que se cumpla la predicción, el rey Avenir encierra a su hijo en un rico palacio, pero al igual que sucede con Siddharta no puede evitar que el infante conozca las miserias del mundo y la muerte. Josafat recibe las visitas del ermitaño Barlaam, que instruye al infante en el cristianismo. Avenir, por medio de diferentes ardides, trata de disuadir al príncipe en su decisión de convertirse a esta nueva fe, pero fracasa en todos sus intentos. Finalmente Avenir renuncia a su antiguo credo a favor del cristianismo y su hijo se convierte así en su padre espiritual. Tras la muerte del rey, Josafat inicia una dura penitencia en el desierto, donde se reencuentra con Barlaam, que también fallece. Veinticinco años más tarde, cuando muere el infante, los dos santos son trasladados a la primera iglesia que había fundado Josafat en su reino, donde son visitados por multitud de fieles y tienen lugar diversos milagros².

² “Cuando hablamos del componente u origen «budista» de esta edificante leyenda, debemos entender sólo aquello que afecta a las grandes líneas argumentales de la historia que sí que proceden de un conjunto de obras sobre Buda; pero lo que ha quedado de doctrina budista en el *Barlaam y Josafat* cristiano es realmente muy poco. Efectivamente, en el *Barlaam* no hay el menor asomo de agnosticismo ni de ateísmo, tampoco existe una anulación de la personalidad humana, ni hay huella de las ideas indias

Las semejanzas entre ambas historias son, como podemos ver, innegables³. Un copista del viaje de Marco Polo fue el primero en considerar el paralelismo entre las vidas de los dos santos cristianos y la de Buda, volviendo a mencionar las similitudes dos siglos después Diego de Couto, un comentador de los viajes de Marco Polo. Sin embargo, hasta el siglo XIX no se comenzó a estudiar en profundidad la analogía entre las dos leyendas. Como indica Aguirre,

lo que en un principio había parecido tanto al copista como al comentarista de los viajes de Marco Polo [...], como la orientalización de la vida del santo cristiano Josafat, al irse fijando los acontecimientos en su verdadera perspectiva histórica, resultaría en lo opuesto, en la cristianización del Buda oriental (Aguirre, 1988: 17).

En efecto, la confusión llevó a considerar la historia como un relato hagiográfico y los protagonistas, elevados a la categoría de santos, todavía se conmemoran en la Iglesia Ortodoxa (Lacarra y López Estrada, 1993: 50).

El largo proceso de transmisión de la leyenda ha sido explicado mediante diferentes teorías que, en líneas generales, suelen considerar que el texto hindú tuvo una versión maniquea escrita en turco hacia el siglo III d. C. (frente a otras hipótesis que defienden una versión pali) que en el siglo VIII se tradujo al árabe en Bagdad. Entre los siglos VIII y XI se sitúan dos versiones fundamentales en la cristianización de la leyenda: la georgiana, que introduce al monje Barlaam, y la griega, atribuida a San Juan Damasceno. Por último, a mediados del siglo XI el texto es traducido al latín, origen de las posteriores traducciones a las lenguas románicas. En el siglo XIII la obra se difundió en epítomes latinos de gran popularidad: el *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais y la *Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine⁴.

sobre la transmigración del alma. Mayor similitud vemos, claro está, en el concepto de Nirvana, que obviamente en la leyenda barlaámica está representado por el concepto cristiano de Paraíso y beatitud celestial” (Bádenas de la Peña, 1993: XV).

³ A pesar de los evidentes paralelismos entre ambas historias, existen algunas diferencias que debemos destacar: la figura del rey-padre es en la historia de Buda la de un hombre generoso frente a la del déspota rey Avenir, que sufre una gran transformación al final de la obra con su conversión al cristianismo; otra diferencia es la mención a la madre de Buda, la reina Maya, frente a la ausencia total de referencias a la figura materna en *Barlaam*; Siddharta se casa y tiene un hijo, mientras que Josafat muere virgen; frente a la condición divina de Buda desde su nacimiento, Josafat es humano, si bien alcanza la santidad al morir; pero quizá el aspecto más divergente que podemos subrayar es el personaje del ermitaño Barlaam, que tiene mayor peso en la obra que el monje que le indica el camino a seguir a Buda, ya que el ermitaño debe adoctrinar al príncipe en los preceptos del cristianismo y no limitarse a mostrarle la senda de la salvación y dejar en sus manos el aprendizaje como le ocurre a Siddharta (Aguirre, 1988: 30-34).

⁴ Para entender la complejidad en el proceso de transmisión de la leyenda véase el *stemma* que ofrece Peri (1959), donde encontramos la filiación de 148 versiones de la historia de Barlaam y Josafat.

2.- Versiones castellanas y portuguesas de *Barlaam e Josafat*

En la Península Ibérica circularon versiones latinas, árabes, e incluso una hebrea, que dieron origen a las versiones romances de la leyenda que conservamos. Además de una versión catalana⁵, que no es objeto de nuestro estudio, existen tres castellanas y tres portuguesas⁶.

Según Lacarra “las traducciones castellanas podrían ser de mediados del siglo XIII, aunque carecemos de datos concretos” (2002: 205). Los tres códices que conservamos fueron copiados en el siglo XV –aunque presentan rasgos lingüísticos anteriores– y permiten suponer, debido a los errores de los textos, que son copia de otros perdidos y no traducciones directas del latín⁷.

El más completo de ellos, *El libro de Berlan e del rrey Josapha de India*, procede del Colegio de San Bartolomé de Salamanca (sign. 267) y se conserva en la Biblioteca Universitaria de Salamanca con la signatura ms. 1.877. Forma parte de un códice misceláneo de 302 folios, titulado *Leyes de Palencia*, copiado en el año 1470 por Petrus Ortiz; tras ser reordenado, los once tratados iniciales quedan reducidos a ocho y en el segundo aparece el *Barlaam*, en concreto del folio 95 al 213. Es conocido como manuscrito P por haber formado parte de los fondos de la Real Biblioteca de Palacio (*olim* VII-D-5, 2-G-5, 794), por lo que en lo sucesivo nos referiremos al mismo con esta sigla.

En la Biblioteca Nacional de España, con la signatura ms. 18.017, se conserva *El libro del bien aventurado Barlaan e del infante Josafa, fijo del rrey Avenir*, que consta de 87 folios y es conocido como manuscrito G por haber pertenecido a Pascual de

⁵ Existe un testimonio catalán del *Barlaam*. Se trata de una traducción realizada a partir de una versión hebrea del siglo XIII y lleva por título *El príncep i el monjo d'Abraham ben Semuel ha-Levi ibn Hasday*. Bádenas de la Peña menciona también la existencia de dos epítomes catalanes: “En lengua catalana conservamos en manuscritos del siglo XIV dos epítomes, interesantes por su influjo en las versiones provenzales” (1993: XXXVIII).

⁶ Carnero Burgos cita otras versiones peninsulares de la leyenda: *Vida de Barlán* (cat.), en el Museo Episcopal de Vich, *Flos sanctorum romançat* (Barcelona, 1494) e *Historia de Sant Barlaam e de Sent Josaphat* (Archivo de la Corona de Aragón, ms. 113) (1990: I, 47, n. 120).

⁷ Resulta imprescindible consultar el trabajo de Lacarra (2002: 205-207) para conocer los testimonios castellanos, ya que ofrece una completa descripción de los tres manuscritos, además de las ediciones existentes de los mismos y los estudios más significativos. Véanse, además, la introducción a la edición de Keller y Linker (1979: XXIV-XXXIV), el completo estudio introductorio de la tesis doctoral de Carnero Burgos (1990: I, 37-43), en la que realiza la edición paleográfica de los manuscritos P y G y la edición crítica a partir de P, donde también menciona los epítomes y las adaptaciones y traducciones (1990: I, 43-49), y el capítulo de síntesis “Versiones en castellano” de Aguirre (1988: 24-26).

Gayangos. Según Moldenhauer, P y G se remontan a un mismo arquetipo; para Keller G puede ser copia de P o de otro manuscrito anterior que sirvió también como modelo a P. Carnero Burgos, por su parte, plantea dos hipótesis: o bien P y G son copias del mismo original perdido o P sería copia de un arquetipo y G de un subarquetipo.

Por último, en la Biblioteca Universitaria de Estrasburgo, con la signatura ms. 1.829 (*olim* Cod. hispan. 10), tenemos el manuscrito S, el más breve de los tres castellanos, en un códice titulado *Estoria de los quatro doctores de la Iglesia* que contiene dos libros, el segundo de los cuales es *La estoria del rrey Anemur e del Josaphat e de Barlaam*, que abarca los folios 132-185. Lauchert observa que es una traducción del libro XV del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais. Se trata de una versión casi literal, fenómeno que no era habitual en una época en la que la elaboración del texto con finalidades didácticas, moralizantes o simplemente estéticas era muy frecuente.

Los tres manuscritos, P, G y S, representan ramas diferentes en la transmisión castellana, ya que P y G contienen la redacción más completa mientras que S es una traducción del citado epítome latino⁸.

Respecto a las versiones portuguesas, conservamos tres testimonios de la historia de Barlaam y Josafat: el más antiguo, contenido en el *Codex Alcobacensis* (nº 266), lleva por título *Vida do honrrado Iffante Josaphat, filho de el rrey Avenir*. Los otros dos testimonios son la traducción portuguesa de *Flos sanctorum*, impresa en 1513, y una versión atribuida a fray Diogo do Rosário –que pudo ser el autor o un mero copista o compilador de la historia–, editada en Braga en 1567.

Centraremos nuestro análisis en la citada versión del *Codex Alcobacensis*⁹, el testimonio portugués más antiguo, el único de época medieval, que fue copiado a finales del siglo XIV o principios del siglo XV. Dicho texto consta de 42 folios y es una copia de la redacción atribuida a fray Hilario da Lourinhã, natural de la villa del mismo nombre, un monje de la Orden Cisterciense que vivió en el siglo XIV en el monasterio

⁸ “Cabe tener también en cuenta las distintas traducciones castellanas de la *Flos sanctorum*, en las que se incluye la historia tal y como la resumió Jacobo de la Vorágine (1230-1298) en su *Legenda aurea* (cap. 180)” (Lacarra, 2002: 205).

⁹ Manejamos tres ediciones del texto portugués del *Codex Alcobacensis*: la paleográfica de Abraham (1938), la de Lacerda (1963) y la de Pupo-Walker (1987). Los estudios introductorios que acompañan a dichas ediciones resultan imprescindibles para conocer aspectos referentes a la autoría del texto, datación, descripción del manuscrito, estudio lingüístico, etc.

de Alcobaça, cuya biblioteca albergó el manuscrito. Actualmente el códice se encuentra en el Archivo Nacional de Torre do Tombo (nº 2274).

Pupo-Walker explica que la traducción portuguesa se hizo partiendo de una versión latina que se conservaba en el citado monasterio, aunque subraya que se llevó a cabo una considerable reducción de la misma:

This version is a translation of the old Latin manuscript which was at the library of the same monastery. The translator(s) did not seek to produce a complete translation of the Latin text: instead he reduced his task to the part of the Latin text which refers to the life of Josaphat, and therefore the interesting apologetic and interpolated stories were unfortunately excluded (Pupo-Walker, 1987: VI).

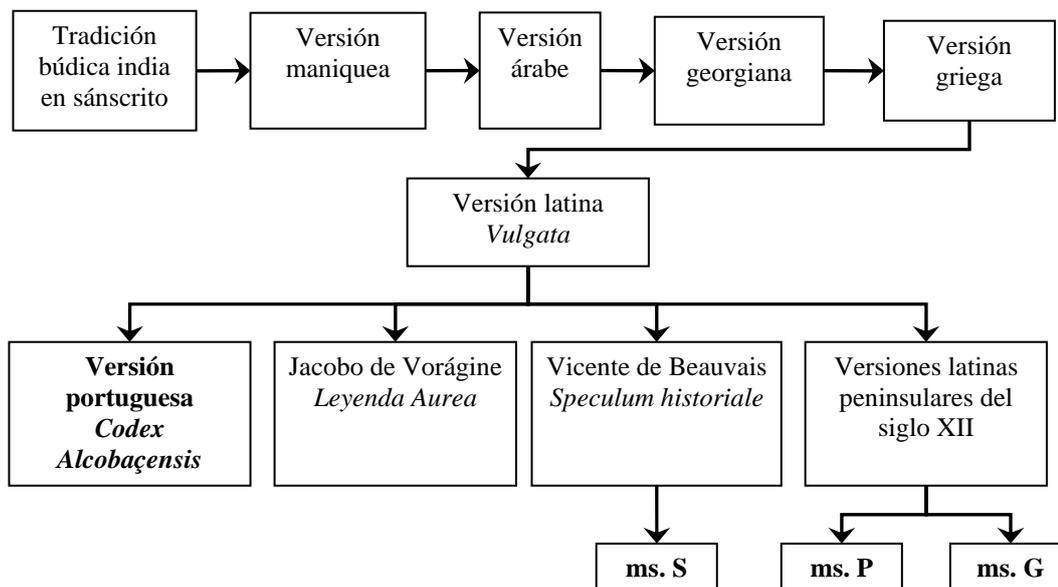
Todo indica que el manuscrito del monasterio de Alcobaça es una copia y no una traducción directa del latín, a juzgar por los errores que ponen en evidencia la mano de un copista descuidado.

En cuanto a la datación del manuscrito, ésta no ha sido establecida de forma definitiva, aunque los rasgos lingüísticos del texto indican que se compuso originariamente en el siglo XIV. En cuanto a la copia, podría situarse entre finales del siglo XIV y primera mitad del XV, aunque en este dato los distintos estudiosos de la obra no se muestran unánimes¹⁰. Asimismo, cabe destacar que “scholars familiar with the manuscript believe that its language is that of the extreme South of Portugal” (Pupo-Walker, 1987: IX).

Veamos de forma gráfica a través del siguiente *stemma* la transmisión de la leyenda hasta llegar a los testimonios que estudiamos¹¹:

¹⁰ Abraham, en el estudio introductorio a su edición paleográfica, tras hacer un análisis lingüístico del manuscrito, afirma que “it is more than likely, then, that the language of this version of *Barlaam and Josaphat* is that of the last third of the fourteenth century” (1938: 7). Pupo-Walker, por su parte, indica que “the presence of the *d* in the endings of the second person plural of all verbs is an indication that the language is earlier than the year 1462” (1987: IX).

¹¹ Seguimos el *stemma* que ofrece Bádenas de la Peña en su estudio introductorio a la edición bizantina de *Barlaam*, aunque lo simplificamos notablemente al suprimir todas las ramas de la transmisión que no se refieren a los testimonios que estudiamos. Añadimos el códice portugués a este *stemma*. Cabe destacar que Peri (1959) considera que la versión castellana S procede de la *Leyenda Aurea* y no del *Speculum historiale* como afirman los demás críticos citados en nuestro trabajo. Por otro lado, no menciona los manuscritos P y G en el capítulo dedicado a las versiones castellanas (Peri, 1959: 250-251) y, en consecuencia, tampoco en el *stemma*. En cuanto al testimonio portugués considera que procede de la *Vulgata* latina. La supuesta versión catalana de Francisco Alegre de 1492 deriva también, según Peri, de la *Leyenda Aurea*. Menéndez Pelayo también menciona la existencia de esta versión, que data en 1494 aunque afirma no haberla encontrado (1962: 59).



3.- La poética del traductor en las versiones castellanas y portuguesas de *Barlaam e Josafat*

Las cuatro versiones peninsulares del *Barlaam* tienen en común el relato marco que organiza la historia. Seguiremos como modelo la estructuración de la obra realizada por Gómez Redondo (1998: I, 978), que establece una división en cuatro partes, correspondientes a la transformación espiritual que tiene lugar durante la narración. Pese a este marco en común, como podremos ver a continuación, los testimonios que analizamos tienen notables diferencias de extensión y contenido, motivadas por la transmisión textual y la finalidad del traductor, que suprime elementos o abrevia la narración en función de su interés.

En primer lugar, en un espacio cortesano negativo, nace y se educa el príncipe Josafat. Las diferencias entre los cuatro testimonios que estudiamos se hacen patentes desde este punto, ya que en las versiones castellanas P, G y S se introducen tres episodios de los que carece la versión portuguesa. Se trata de sucesos que inciden en la tiranía del rey Avenir con los cristianos y que oponen los espacios corte-desierto, “inconciliables por los valores con los que aparecen definidos” (Gómez Redondo, 1998: I, 988): el primero de ellos relata cómo un vasallo del monarca se hace ermitaño tras ser alumbrado por Jesucristo; el segundo narra la situación de otro cortesano que encubre su

condición de cristiano por miedo a las represalias del rey; el último, por su parte, cuenta cómo Avenir manda quemar a dos ermitaños que se encuentra durante una jornada de caza.

Las cuatro versiones coinciden en el nacimiento del infante, las predicciones de los astrólogos, el encierro del niño y su salida y conocimiento de la enfermedad, la vejez y la muerte. Sin embargo, el traductor de la versión portuguesa elude la narración de los episodios arriba mencionados, incluidos en la versión latina que utilizó como base, para centrarse en la vida del príncipe. La extensión de los testimonios es, en consecuencia, dispar: los trece capítulos de la versión castellana P (1-13) o los ocho de la versión S (1-8), contrastan con los dos folios del código portugués. Las versiones castellanas, dada su amplitud, utilizan recursos narrativos que tienen la finalidad de adelantar acontecimientos posteriores. La versión P, por ejemplo, incluye al comienzo de la obra un breve resumen que desvela todo lo que va a suceder, elemento del que carecen los demás testimonios:

Aqui comiença el libro de la vida de Berlan e del rrey Josapha de India, siervos e confesores de Dios, e de commo el rrey de India martiriava los cristianos e los monges e los hermitaños e los segudava de su tierra, e de commo se torno cristiano el rrey Josapha e este mismo torno cristiano despues al rrey Avenir su padre (Keller y Linker, 1979: 4).

La segunda parte se desarrolla dentro del espacio religioso en el que tiene lugar el adoctrinamiento de Josafat de la mano del ermitaño Barlaam, que instruye al príncipe sobre el bautismo y la penitencia y despierta en él la vocación religiosa. La versión P dedica treinta y un capítulos a esta narración (14-44), frente a los dieciséis de S (9-24), a lo largo de los cuales el anciano maestro ilustrará su enseñanza con nueve *exempla* y seis parábolas. Más adelante veremos cómo la inserción de estas narraciones marca la diferencia más notable entre las versiones castellanas y la portuguesa, la cual dedica tan sólo siete folios a la formación teológica y el bautismo del infante, que se produce al final de esta parte.

La salida de Barlaam hacia el yermo donde se desarrolla su vida ascética marca el regreso al espacio cortesano negativo y constituye la tercera parte de la obra según la estructura de Gómez Redondo que seguimos en nuestro estudio. El príncipe Josafat debe defender su credo ante Sardan, Nator, Theodas y su padre, que intentan sin éxito hacerlo renunciar a su nueva fe a pesar de las argucias que utilizan. En efecto, tras vencer todas las tentaciones, Josafat consigue la conversión de su padre. La versión P

dedica cincuenta capítulos a esta parte (45-94), S treinta y uno (25-55) y la versión portuguesa veinticinco folios. Las diferencias ahora son menos acusadas porque en esta parte no se introduce más que una narración intercalada y las versiones siguen el hilo argumental de forma lineal.

Por último, de vuelta al espacio religioso, se desarrolla la vida ascética de Josafat. Tras su peregrinación por el desierto, donde pasa hambre, sed, y es atormentado por las tentaciones, se reúne con Barlaam. A la muerte de los dos santos varones sus cuerpos incorruptos son trasladados a una iglesia donde se suceden los milagros. Siete capítulos dedica la versión P a este núcleo narrativo (95-101), nueve la versión S (56-64) y ocho folios la versión portuguesa.

La diferencia más destacable entre las cuatro versiones es, sin lugar a dudas, la carencia en el testimonio portugués de las parábolas y *exempla* de las versiones castellanas. Esta laguna del texto alcobacense da cuenta del escaso interés del traductor por la tradición cuentística, de gran riqueza en la literatura medieval castellana. Así lo pone de manifiesto Pupo-Walker en su estudio introductorio a la edición crítica del código portugués:

The fact that medieval Portuguese version of the Barlaam story did not include the attractive interpolated material may serve as a partial explanation for the rather insignificant influence of the tale on Portuguese letters. In other European literatures the Barlaam story found its way into many literary works. In Spain, besides the Latin versions, there were two accurate translations into Castilian (Pupo-Walker, 1987: VII).

Aunque la supresión de estos *exempla* no significa un menoscabo de la versión portuguesa ni supone un obstáculo en la cristianización del infante, la presencia de los mismos, como indica Aguirre “refuerza y embellece considerablemente el mensaje cristiano” (1988: 112).

Barlaam e Josafat está configurado como una narración-marco, definida por Lacarra como un “conjunto narrativo compuesto de dos partes distintas pero unidas entre sí. La historia principal se ve interrumpida en su desarrollo por la inserción de relatos contados por los personajes de la narración inicial” (1979: 50-51). Normalmente, los cuentos insertados tratan de modificar la acción principal que los encuadra; de hecho, la perfección de esta estructura narrativa radica en la incidencia que tengan las historias intercaladas en el relato marco:

Frente al modelo utilizado por el *Sendebär* y el *Calila*, en el *Barlaam* se aprecia un creciente desequilibrio entre la novela-marco y las historias insertadas. Estas últimas no forman parte imprescindible de la primera, ya que no modifican sustancialmente la acción del marco; son sólo un instrumento auxiliar para facilitar la divulgación de los dogmas cristianos (Lacarra, 1979: 58)¹².

En efecto, frente a la función que los relatos insertados cumplen en las obras citadas, en el *Barlaam* poseen un valor didáctico “como apoyo a unas palabras oscuras por su valor religioso” (Lacarra, 1979: 59).

Dos cuentos presentes en las tres versiones castellanas ejemplifican la actitud de los hombres a los que solamente les importan las apariencias y viven absortos en los deleites mundanales, que anteponen a la vida eterna. Se trata del cuento dividido en dos partes, “De la trompa de la muerte” y “De las cuatro arcas”, y el titulado “Del unicornio”¹³.

El *exemplum* “Del ruseñor y el cazador”, común a todas las versiones castellanas, alude a la necedad del hombre que adora a los ídolos y no escucha la verdadera palabra de Dios.

Sobre el valor de la verdadera amistad, un tema recurrente en la cuentística medieval, encontramos el cuento “De los tres amigos”, común a los tres testimonios castellanos.

Para mostrar al infante el camino de la vida eterna, Barlaam le cuenta un *exemplum* común a las versiones P, G y S, “Del rey por un año”, que enseña que la recompensa en la Gloria eterna dependerá de la actuación en la vida terrenal.

La insistencia en la incompatibilidad entre la riqueza mundanal y el cristianismo aparece en dos cuentos en los textos castellanos, “Del rico que no quería dejar su dinero para servir a Jesucristo” y “Del joven rico que se casó con la doncella pobre”, que predicán la virtud de la pobreza. En este mismo tema insiste otro *exemplum*, “Del pobre que gozó la vida”, que aparece en P y G y falta en la versión S.

¹² Paredes insiste en esta idea: si los relatos interpolados inciden en la narración que los contiene y a su vez hay cuentos que contienen otros en su interior e influyen sobre éstos, y así sucesivamente, la imbricación de los mismos será perfecta. En el *Barlaam* no se consigue este equilibrio, ya que “los cuentos intercalados son sólo un instrumento para la comprensión de las enseñanzas religiosas” (Paredes, 1992: II, 612). En *Barlaam e Josafat* los relatos intercalados pierden autonomía frente al marco, a diferencia de lo que ocurre en otras obras.

¹³ Nótese cómo a pesar de la cercanía entre las versiones P y G, la última no ofrece la moraleja de este *exemplum*, a diferencia de lo que ocurre en P. Incluso en la versión S, notablemente más breve que P y G, aparece dicha moraleja.

El *exemplum* “De la cabra salvaje” es el último que narra Barlaam al infante antes de abandonar la corte para regresar al yermo. A través del mismo intenta explicar a Josafat que no puede ir con él, ya que podría poner en riesgo la vida de los demás ascetas cristianos si se entera de ello el rey. Este cuento está en las tres versiones castellanas.

Para finalizar, hay un cuento intercalado en la tercera parte de la obra, común a las versiones castellanas, el único que no forma parte de este segundo núcleo narrativo y que no es contado por el ermitaño. Se trata del *exemplum* “Del joven que prefería a los diablos”, que le cuenta Theodas al rey Avenir cuando trama hacer caer al infante en la tentación carnal con bellas jóvenes.

A diferencia de los textos castellanos, la versión portuguesa se acerca a la estructura del relato hagiográfico, ya que está centrada en la trayectoria biográfica del príncipe Josafat y suprime todos aquellos elementos que se alejan de ésta, incluso las parábolas que encontramos en las versiones castellanas.

El Nuevo Testamento proporciona al *Barlaam* seis parábolas intercaladas en los excursos del anciano preceptor. En las versiones castellanas P y G encontramos las seis parábolas frente a la versión S, que reduce su número a tres. La versión portuguesa, por su parte, incluye solamente la “Parábola de la simiente”. Pese a su sólido valor doctrinal, el códice alcobacense suprime las cinco restantes, mostrando clara preferencia por la doctrina del ermitaño Barlaam en su faceta más teórica y sin aquellos elementos que puedan hacer perder en algún momento el hilo argumental del relato marco¹⁴.

La primera parábola y, como decimos, la única que aparece en los cuatro testimonios, es la “Parábola de la simiente”, que encontramos en San Mateo (13, 3-9), San Marcos (4, 3-9) y San Lucas (8, 5-8). Barlaam la utiliza para establecer una comparación entre la buena tierra que da fruto al sembrar en ella y el espíritu preparado para recibir la palabra de Jesucristo.

La “Parábola de los convidados”, presente en los manuscritos P y G, proviene del Evangelio de San Mateo (22, 1-14) y sirve a Barlaam para enseñar al infante que los

¹⁴ “Nesta versão de Frei Hilário da Lourinhã não estão, infelizmente, incluídas as parábolas de origem oriental e o autor manteve somente a do Semeador, parábola cristã do Novo Testamento com que o ermita, vindo do deserto, inicia a conversão do príncipe indiano. Eliminou também longas discussões religiosas e tratou principalmente da vida de S. *Josaphate*” (Lacerda, 1963: 35).

que no quieren ir al reino de Jesucristo son como los convidados que actúan erróneamente al no aceptar ir a un banquete.

A través de la “Parábola de las siete vírgenes”, enunciada así aunque luego se refiere a cinco, enseña que el buen cristiano debe estar preparado para el día de la venida de Jesucristo. Su fuente es San Mateo (25, 1-13). Dicha parábola aparece en P y G.

La conocida “Parábola del hijo pródigo” procede del Evangelio de San Lucas (15, 11-32) e ilustra al infante sobre la infinita misericordia de Jesucristo con los pecadores, igual que sucede con la “Parábola del buen pastor”, presente en San Mateo (18, 12-31) y San Lucas (15, 4-7)¹⁵. Ambas aparecen en los tres testimonios castellanos.

Por último, la “Parábola del mayordomo injusto” enseña, al igual que varios de los *exempla* vistos anteriormente, que la limosna y la caridad son la única forma de obtener riquezas en la vida eterna. Aparece en los manuscritos P y G y procede de San Lucas (16, 1-8).

Para finalizar esta comparación entre las cuatro traducciones, resulta interesante hacer mención a un elemento paratextual aparentemente secundario para la colación de los cuatro testimonios: la presencia y ausencia de epígrafes para dividir el texto en capítulos. En las versiones P y S encontramos dicha fragmentación frente a la carencia de títulos en la versión G –a pesar de su filiación con P– y en el texto portugués.

Como ya ha apuntado Gómez Redondo (1998: I, 984), la división en 101 capítulos de la versión P no responde a un interés por dosificar la narración mostrando su estructura de una forma clarificadora sino más bien a un deseo del traductor por marcar determinadas sentencias. La versión S establece una división en 64 capítulos que resulta más lógica.

Podríamos aducir numerosos ejemplos al respecto. En la versión P, por ejemplo, se narra el nacimiento del infante Josafat en el tercer capítulo y, sin embargo, el título de este capítulo, al igual que ocurre con el segundo, se dedica a enunciar la historia del vasallo del rey que se hizo cristiano: “De commo el rrico omne antiguo del rrey se fizo hermitaño, e se fue para los montes, e lo enbio el rrey a buscar, e gelo troxieron delante muy probrementemente vestido” (cap. 2, p. 7) y “De commo el omne bueno hermitaño

¹⁵ Bajo el título de “Parábola de la oveja perdida” vuelve a aparecer dicha parábola en la tercera parte de la obra, cuando Josafat responde al deseo de Theodas de convertirse al cristianismo.

rrespondio al rrey, e de las rrazones que con el ovo e mando el rrey que se tirase delante del, e el fuese para los montes” (cap. 3, p. 10). Un acontecimiento de suma importancia para el relato como es el nacimiento de Josafat no se indica en el título, y el traductor prefiere incidir en este ejemplo de conversión cristiana. Bien distinto es en ese sentido el manuscrito S, que titula el capítulo de forma lógica “Capitulo IIIº. Del nasçimiento de Josafat e del ençerramiento de el en el palacio” (p. 367), señalando, además, un hecho crucial como es el encierro del príncipe.

En el capítulo veinticuatro de la versión P, titulado “De commo el infante Josapha dixo a Berlan que aborresceria la vanidat de los ydolos que eran dioses” (p. 97) al traductor le interesa destacar este mensaje, ya que el contenido de dicho capítulo es un diálogo entre maestro y discípulo en el que se trata del camino a seguir para alcanzar el cielo, donde la citada afirmación de Josafat constituye solamente el comienzo del capítulo.

4.- Conclusiones

En definitiva, estamos ante una historia de enorme popularidad en la Edad Media y cuyas huellas se pueden rastrear sin dificultad hasta el siglo XVIII. Su éxito lo avala el elevado número de versiones que han llegado a nuestros días, en las más diversas lenguas y culturas. El estudio de las traducciones, por tanto, resulta fundamental para conocer los motivos que llevaron a este intenso proceso de transmisión.

En el caso que nos ha ocupado, la presencia y ausencia de las narraciones intercaladas en el relato marco constituye el elemento diferenciador más notable entre los cuatro testimonios cotejados. A diferencia de los tres testimonios castellanos, que con algunas excepciones poco significativas coinciden en la inclusión de estos relatos de clara intencionalidad didáctica, la versión portuguesa es fruto de una elaboración de la fuente latina que, basada en la narración marco para crear un texto hagiográfico, se sitúa lejos de la tradición cuentística castellana.

Otras lagunas del texto portugués como son los tres episodios que reflejan la crueldad del rey Avenir con los cristianos, presentes en los testimonios castellanos, nos indican de igual forma que la intencionalidad del traductor era hacer de esta historia la

vida de un santo y no una colección cuentística. No en vano, la consideración de los protagonistas como santos cristianos pone de manifiesto la popularidad de la que gozó la leyenda y, más allá de las diferencias entre las versiones conservadas, nos permite vislumbrar su difusión y capacidad de adaptación a lo largo del espacio y el tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Richard D. (1938): *A portuguese version of the life of Barlaam and Josaphat: paleographical edition and linguistic study*, Lancaster (Philadelphia), Lancaster Press.
- AGUIRRE, Rafael A. (1988): *Barlaam e Josafat en la narrativa medieval*, Madrid, Playor, col. Nova Scholar.
- ALVAR, Carlos (2009): *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- BÁDENAS DE LA PEÑA, Pedro (ed., intr. y trad.) (1993): *Barlaam y Josafat. Redacción bizantina anónima*, Madrid, Siruela.
- CARNERO BURGOS, Severino (1990): *Edición y estudio del "Barlán y Josafat" (Versión castellana)*, 2 volúmenes, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, col. Tesis Doctorales nº 244/90.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): *Historia de la prosa medieval castellana*, volumen I, Madrid, Castalia, pp. 980-1009.
- KELLER, John E. y LINKER, Robert W. (eds.) (1979): *Barlaam e Josafat* (Prólogo de John E. Keller y Olga T. Impey), Madrid, CSIC, col. Clásicos Hispánicos, Serie II (vol. XXI).
- LACARRA, M^a Jesús (2002): "Barlaam e Josafat", en C. Alvar y J. M. Lucía Megías, *Diccionario filológico de literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, Castalia, pp. 205-207.
- _____ (1979): *Cuentística medieval España: los orígenes*, Zaragoza, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza.

- LACARRA, M^a Jesús y LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1993): *Orígenes de la prosa*, Madrid, Júcar, pp. 49-51.
- LACERDA, Margarida Corrêa de (ed.) (1963): *Vida do Honrado Infante Josaphate Filho del rey Avenir, versão de Frei Hilário da Lourinhã e a identificação, por Diogo do Couto (1542-1616) de Josaphate como o Buda*, Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1962): *Orígenes de la novela* (Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo dirigida por Rafael de Balbin; edición preparada por Enrique Sánchez Reyes), 2^a ed., volumen I, Madrid, CSIC.
- PAREDES NÚÑEZ, Juan (1992): “La estructura del cuento medieval: el marco narrativo”, en Lucía Megías, José Manuel, Gracia Alonso, Paloma y Martín Daza, Carmen (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Segovia, del 5 al 19 de octubre de 1987)*, volumen II., Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 609-618.
- PERI, Hiram (Pflaum) (1959): *Der Religionsdisput der Barlaam-Legende, ein Motiv abendländischer Dichtung*, Salamanca, Universidad (Acta Salmanticensia, Serie de Filosofía y Letras, v. XIV, n. 3).
- PUPO-WALKER, Constantino Enrique (1987): *A critical edition of the old Portuguese version of “Barlaam and Josaphat”*, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International.
- ROSSAROLI DE BREVEDAN, Graciela y RAMADORI, Alicia E. (1999): “Boletín Bibliográfico sobre *Barlaam e Josafat*”, *Memorabilia*, 3, accedido en: parnaseo.uv.es/Memorabilia/M4/bolbli3.htm.
- SIMÓN DÍAZ, José (1963): *Bibliografía de la Literatura Hispánica*, tomo III, volumen I, Madrid, CSIC/Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.

LAS RADIONOVELAS EN BRASIL Y MÉXICO

Anna Wendorff
Uniwersytet Łódzki

Palabras Clave: Radionovelas, Radioteatros, Radio, Censura, Ciencia ficción.

1.- Antecedentes de la Radionovela

El inicio de la radionovela tuvo su origen en Cincinnati, Estados Unidos, lugar en el que en 1933 se emitió *Ma Perkins*, la primera “soap opera”. Este nombre tan particular con el que se denominó a las radionovelas estadounidenses significa “obras de jabón”, literalmente. Ello debido a que los patrocinadores de dichas series radiofónicas, eran principalmente fabricantes de jabones y otro tipo de productos de limpieza para el hogar, quienes conscientes del público al que se dirigían, (amas de casa quienes escuchaban la radio por las mañanas, mientras sus esposos trabajaban), aprovechaban para interrumpir las transmisiones.

Ese mismo año, esta radionovela fue transmitida en los Estados Unidos a través de la cadena NBC y se dio a conocer como *Oxydol's Own Ma Perkins*, teniendo un enorme éxito y manteniéndose al aire por más de quince años.

Posteriormente se transmitirían otras obras como *The road of life*, *Young Doctor Malone*, *Life can be beautiful*, *Backstage wife* y *The guiding light*. Esta última logró enorme popularidad tanto en radio como en televisión, como lo demuestran sus diez mil episodios en más de cincuenta años de difusión.

Y aunque el mercado y el público cambiaron, el nombre de “soap opera” se mantiene actualmente para denominar también a las telenovelas estadounidenses, incluso se traduce directamente a otros idiomas.

Actualmente, la “soap opera” de radio de mayor duración es *The Archers* de la BBC que comenzó en 1951 y lleva más 15 mil episodios.

2.- Las Radionovelas en Brasil

El pasado glorioso de las Radionovelas brasileñas está perdido. Se perdió el registro de varias famosas novelas de la Radio de Sao Paulo, de la Radio Tupi y de la Radio Nacional de Río de Janeiro. Dejaron de ser producidas las “Grandes Novelas Gessy Lever” y el “Radioteatro Colgate-Palmolive”, creados por escritores como Walter George Durst, Benedito Rui Barbosa, Dias Gomes, Janet Clari e Ivani Ribeiro, entre otros.

Como una nueva iniciativa, la empresa “Collectors” reeditó la primera radionovela brasileña, escrita por el cubano Leandro Blanco, que estuvo dos años al aire a partir de julio de 1941 titulada “En busca de la felicidad” (Augusto 1991: 23-25). Tenía todos los ingredientes del drama: casos de adulterio, madre soltera, tentativa de suicidio, amores no correspondidos, etc. Las Radionovelas eran producciones ambiciosas, presentadas en hasta 100 ó 120 capítulos diarios.

“El Derecho de Nacer” del cubano Félix Caignet, que tenía en el reparto a Pablo Gracindo, Isis de Oliveira, Dulce Martins y Yara Salles, se considera la mayor de todas estas historias de amor y sufrimiento. El drama enfoca a un hombre, Alberto Limonta, criado por una esclava negra, quien en busca de su verdadera madre la descubre confinada en un convento.

Múltiples géneros como el Radioteatro histórico, religioso, policial, etc., ya aparecían en la década de los 30, como “Predestinada” en la radio de Sao Paulo. Fueron llevados al aire también muchos clásicos como Alejandro Dumas, Emily Bronte, José de Alencar y Monteiro Lobato. La Radio Nacional también produjo innumerables piezas como “El Retrato de Jenny” (1957), “El Proceso de Mary Dugan” (1956) y “La Muerte Civil” (1956).

2.1.- Sociedad involucrada

Reacciones curiosas acontecían. Entre los personajes figuraba un médico, el Doctor Mendoza, quien recibía por parte de los radioescuchas, solicitudes de recetas y diagnósticos. A la embarazada y desprotegida Carlota, los radioescuchas le enviaron cosas de bebé, alimentos y ¡dinero! Las actrices que hacían el papel de villanas se tenían

que cuidar de aparecer en las calles. Debido al volumen de correspondencia, el correo tuvo que adquirir vehículos especiales para transportar las cartas dirigidas a los actores y autores. Una herencia fue dejada por una familia a uno de los locutores principales y un grupo de señoras mandó celebrar una misa por la muerte de un personaje.

2.2.- Radionovelas, Publicidad y Ventas

Las Radionovelas conquistaron a una audiencia enorme, cautivando principalmente al público femenino, consumidor de los productos vendidos por las marcas patrocinadoras, tales como las multinacionales del jabón. Los pequeños anunciantes hacían fila en busca de horarios. Las personas se reunían para comentar y escuchar los programas, compraban ávidamente las revistas especializadas.

2.3.- Algunos datos concretos

Los elencos eran numerosos (llegaban a 120 elementos) y la Radio Nacional de Río de Janeiro transmitió 116 novelas entre 1943 y 1945. Según las encuestas del investigador Luiz Carlos Saroldi, en total se transmitieron entre esos años 2.985 capítulos. La Radio de Sao Paulo, que se especializó en el género, llegó a emitir hasta 15 novelas por día. Por otra parte, surgió la profesión de “Contra-regra”, también llamado “sonoplasta”, son los encargados de crear los efectos de sonido.

2.4.- El Radioteatro

El llamado “Radioteatro” eran historias contadas en un sólo programa o en pocos capítulos semanales. Mucho de lo producido en este formato, eran adaptaciones de obras producidas originalmente en el cine, la literatura y el teatro. Múltiples formatos del Radioteatro, como los históricos, religiosos y policíacos aparecieron a finales de la década de 30.

Durante una grabación de la radionovela de Aventura llamada “El Vengador”, programa realizado por la Agencia Estándar, cuyo estudio estaba ubicado en la calle Senador Feijó, en el centro de Sao Paulo, la ciudad vivió una madrugada de gran tensión

y confusión. El editor de audio José Scatena, se vio envuelto en un incidente. Narró que el equipo grababa también de noche, siempre atrasados y con gran volumen de trabajo, hacía calor, y dejaron la ventana abierta. La escena que estaba siendo interpretada era la de una joven, amarrada al tronco de un árbol que había sido cortado. Completamente asustada y horrorizada, la actriz pedía auxilio gritando con toda su fuerza. El villano se reía a carcajadas diabólicas (todo eso a las 3 de madrugada, en una ciudad silenciosa como era Sao Paulo en 1941). Todos envueltos por la grabación, nadie se dio cuenta que una multitud intentaba derrumbar las puertas del estudio. En las ventanas de los vecinos, se veía a gente aturdida intentando entender lo que sucedía. La policía recibía llamadas pues parecía que realmente estaban matando a alguien. Más tarde entendieron que aquello era Radioteatro, y que nadie corría peligro. Así pues, tanto las series de Aventura como el resto de las radionovelas son elementos interesantes para ser estudiados bajo la óptica de una ingeniería psíquica compleja.

2.5.- Grandes artistas

Artistas de gran talento han hecho la historia de la radio en Brasil. Este es el caso del locutor carioca Almirante, sobre quien se escribió el libro, “No Tempo de Almirante - Uma História do Rádio e da MPB” (Cabral: 1990).

Almirante, cuyo nombre verdadero era Henry Foreis Domingues, fue el pionero en 1931 de grandes producciones como el Radioteatro y otros programas de radio, quien también contribuyó a la historia de la música popular brasileña.

El programa radiofónico “*¡Increíble! ¡Fantástico! ¡Extraordinario!*”, envolvió a miles de radioescuchas entre 1947 y 1958 con historias inexplicables y extrañas, casos de terror y suspenso con la narración vibrante de Almirante, mismos que posteriormente fueron compiladas en un libro.

2.6.- Autores brasileños

Oduvaldo Vianna – Escritor que produjo cerca de 100 radionovelas; la primera titulada “Fatalidad”.

Jeronymo Monteiro – A partir de 1930, publicó diversos libros, participó en varias antologías y trabajó activamente para la radio, siendo un pionero de la “Ciencia Ficción” en Brasil, Véase “Jerônimo Monteiro: Comentários Biográficos” (Monteiro, 1993: 19-21). Hijo de una familia pobre, conquistó una posición que le permitió vivir exclusivamente de escribir, viviendo en la playa, enviando artículos y textos a los editores y periodistas de Sao Paulo por correo.

Otros autores importantes de Radionovela y Radioteatro fueron: Otávio Augusto Vampré, Amaral Gurgel, Lourival Marques, Manoel Durães, Gilbert Martins y Mário Lago.

2.7.- Radio Censura

Se dijo que las obras de los últimos autores mencionados eran retrogradadas, pues acentuaban lo más conservador del pensamiento del burgués con respecto a las relaciones humanas. Por ejemplo, palabras como “amando” fueron suprimidas de los textos.

2.8.- Series de Aventura y Ciencia Ficción

Si bien es cierto que las lacrimosas novelas para mujeres jóvenes tuvieron éxito, no fueron las únicas que encontraron “eco” entre los radioescuchas. Salidos del mundo de la “Ciencia Ficción”, las series de Aventura llegaron a la radio, alcanzando mayor audiencia al atraer al género masculino.

“La Sombra” (Del Manto, 1996: 87-93) era uno de estos héroes. De la creación del escritor Walter Brown Gibson, el héroe era dotado con poderes sobrenaturales adquiridos en el Oriente. Él conseguía simular invisibilidad infiltrándose en escondites para resguardarse de los bandidos.

En los Estados Unidos “La Sombra” recibió la voz de Orson Welles y en Sao Paulo, la del locutor Octávio Gabus Mendes, con su risa satánica. El programa comenzaba advirtiendo en tono sombrío: “¿Quién sabe el mal que se oculta en los corazones humanos? La Sombra sabe...”

En 1948, Álvaro Aguiar creó “El Ángel”, millonario que desenmascaró crímenes en episodios de 10 minutos. Interpretado por el propio autor, este serial policíaco se mantuvo al aire durante 19 años. La película de Ivan Cardoso “El Escorpión Escarlata” de 1994, es una historia donde el héroe lucha contra su archienemigo y sus cómplices: Señora Ming, Caveira y Sapo Cojo.

Con el patrocinio del “Café Jardim”, comienza en 1937 la transmisión en episodios semanales “Las aventuras de Dick Peter” (Monteiro, 1949), primero fue emitido por la Radio Difusora y más adelante por Radio Tupi. El programa tuvo una enorme popularidad proyectando la Ciencia Ficción del escritor y periodista paulista Jeronymo Monteiro, creador de la serie, considerado uno de los mayores autores del género en Brasil. Las historias implicaron al detective Dick Peter en confrontaciones con bandidos asesinos cazadores de tesoro, civilizaciones perdidas en el tiempo, resurgidas gracias a aparatos tecnológicos preservados bajo tierra que eran usados contra hombres invisibles creados por científicos malévolos. La narración transparente y dinámica despertaba el interés por las aventuras, creando un estándar de la lengua para la radio.

Moisés Weltman creó otra serie clásica ““Jerônimo, o Herói do Sertão” (1972)” personaje brasileño que contaba con su amigo de lucha, Moleque Saci, con quien se involucraba en aventuras peligrosas en la lucha contra los Coroneles. Esta serie estuvo al aire a partir del 1952 y se mantuvo por 14 años (entre 1964 y 1968 tuvo problemas con el régimen militar y fue suspendido). Tuvo sus versiones en cómics, películas y telenovelas.

Una serie de aventura pionera producida por la radio brasileña fue “El vengador” historia que siguió el modelo norteamericano: el vaquero acompañado por el indio, el Calunga. En 1988, influenciadas por los cómics, las series de Aventura volvieron a la radio, pero ya no con la misma fuerza, en un programa de la radio USP-FM: “Cáspite” creado y dirigido por Silvio Pinheiro, junto con los estudiantes de la Escuela de Comunicaciones y Artes.

3. Radionovelas en México

3.1.- Inicios de la Radionovela

Para hablar de las Radionovelas en México, primero debemos hablar sobre la creación de la estación radiofónica más importante en términos de producción y difusión de este tipo de emisiones, la XEW.

La historia de la XEW forma parte de la vida de los mexicanos desde que se iniciaron las primeras transmisiones de prueba, el 7 de septiembre de 1930, desde entonces la estación ha estado sensibilizada con las cuestiones populares de los mexicanos, quienes se reunían alrededor de la radio para escuchar con atención lo que se emitía, incluso pocos días después de su primera emisión, es decir, el día 15 de ese mismo mes, se logró el primer enlace a larga distancia, transmitiéndose el Grito de Independencia a cargo de Pascual Ortiz Rubio, entonces Presidente de México.

La XEW, inició formalmente sus transmisiones el 18 de septiembre en la parte alta del Cine Olimpia, convirtiéndose en el primer estudio de la estación y fue inaugurada por don Emilio Azcárraga Vidaurreta, propietario de la radiodifusora y Aarón Sáenz, Ministro de Educación, y desde entonces fue conocida como ‘Voz de la América Latina desde México’, debido al gran alcance e influencia que ha tenido a lo largo de la historia de la comunicación, siendo considerada la más importante de habla hispana.

Las siglas de XEW no fueron asignadas al azar. Don Emilio Azcárraga Vidaurreta pidió que esas fueran las siglas, con el fin de que en otras partes del mundo la radiodifusora fuera identificada como estadounidense, donde la industria ya para ese entonces tenía gran prestigio y las estaciones más importantes tenían siglas que iniciaban con la “W”.

Con la creación de la estación, don Emilio Azcárraga Vidaurreta, sin saberlo iniciaba ya con lo que más tarde llamaría la “*fábrica de sueños*” de América Latina: Televisa, el grupo mediático más importante en México.

3.2.- Primeras Radionovelas

Un par de meses después de ser inaugurada formalmente la XEW fue cuando comenzó a producir dramatizaciones que se colocarían con gran facilidad en el gusto de las familias mexicanas. La primera dramatización que salió al aire fue una adaptación de la obra teatral ‘Mexican Rataplán’ interpretada por Delia Magaña y Joaquín Pardavé, el 18 de noviembre de 1930.

El cineasta Alejandro Galindo y su hermano Marco Aurelio fueron los encargados de realizar la primera radionovela transmitida en 1932. Se titulaba *Los tres mosqueteros* y la interpretaban Carmen Doria, Chelo Orozco, Lucila de Córdova, Salvador Carrasco, entre otros. Todos ellos provenían del teatro, por lo que creaban una atmósfera de suspenso que entretenía al público.

En la década de los treinta, la XEW producía y transmitía algunas radionovelas; pero su auge llegó a partir de marzo de 1941, gracias a la serie “*Ave sin nido*”, la vida apasionante de Anita de Montemar, protagonizada por Emma Telmo.

Para septiembre de ese mismo año comenzó la transmisión de obras seriadas como: “Lo que el viento se llevó”, “La vida de Gloria”, “La dramática historia de Francisca Velasco”, “Los tres Mosqueteros”, entre muchas otras.

3.3.- Tipos de Emisiones Radiales

Al igual que como sucedió con las emisiones radiofónicas cubanas, en México también se hizo la distinción, al menos en un inicio, entre dos tipos, los *jingles* y los *radioteatros*.

Los *jingles* formaron parte importante de la comercialización, tal como veremos más adelante. Los llamados *jingles* eran temas melódicos que atrapaban la atención de los radioescuchas, consumidores en potencia de todo tipo de productos, principalmente las amas de casa.

Por otra parte, tenemos los *radioteatros*, se les llamaba así en un inicio a las dramatizaciones radiales, ya que solían ser representaciones de guiones teatrales que se presentaban comúnmente en *carpas* o pequeños teatros callejeros ubicados en distintos sitios de la ciudad. Posteriormente se hicieron también adaptaciones de novelas y otro

tipo de géneros literarios, hasta llegar al punto en que se crearon los guiones específicamente para ser emitidos en las radiodifusoras y que con el tiempo se les llamaría *Radionovelas*.

3.4.- Estaciones Pioneras

El ingeniero Constantino de Tárnava, es reconocido como el iniciador de la radio en México, ya que en 1919 instala en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, la primera estación experimental. En octubre de 1921 su proyecto radiofónico se consolida al inaugurar la emisora CYO, posteriormente identificada como XEH.

El primer programa radiofónico se origina la noche del 27 de septiembre de 1921, en una cabina construida en la planta baja del desaparecido Teatro Ideal en la Ciudad de México. La estación, propiedad de los hermanos Adolfo y Pedro Gómez, así como de Francisco Barra Villela.

En 1923 se inauguran, entre otras, las emisoras CYL denominada "El Universal Ilustrado, La Casa del Radio", propiedad de los señores Raúl Azcárraga y Félix F. Palavicini y la CYB – hoy conocida con las siglas XEB – de la compañía cigarrera El Buen Tono.

Las estaciones que transmitieron en los años treinta las primeras dramatizaciones fueron la XEW, Cadena Radiocontinental, XEX, XEB, XEQ y XET, entre otras. Como se puede observar la “X” es la letra que distingue a las estaciones de radio en México, así como la “W” identifica a las estadounidenses, ello fue formando parte de la legislación de la radio a nivel mundial.

3.5.- Voces y guionistas

Hablando sobre quiénes eran las voces detrás de los micrófonos, es importante destacar que muchos de ellos, más que ser locutores, eran actores, muchos de ellos adquirieron fama primero en el cine y posteriormente en la radio, a través de las dramatizaciones, por mencionar sólo algunos están los casos de: Dolores del Río, María Félix, Silvia Pinal, Carmen Montejo, Sara García, Silvia Derbez, Arturo de Córdova, Roberto Cañedo, entre muchos otros. También hubieron otros personajes sobresalientes

que estuvieron frente a los micrófonos de la XEW tales como: Rubén Mercado Rivas, Mario Agredano, Carlos Amador, Ramiro Gamboa, Jorge Marrón, Ignacio Martínez Carpinteiro, Pedro Moreno, Héctor Martínez Serrano, Alejandro Orozco, Claudio Lenk, y varios más.

Las radionovelas tuvieron una gran aceptación debido a las grandes historias que las respaldaban, producciones de destacados actores y guionistas, tales como: Joaquín Bauche Alcalde, Rafael Pérez y Pérez, Luz María Perea, Marisa Garrido, Francisco Márquez, Caridad Bravo Adams, Carlos Chacón, por mencionar algunos, y actores entre los que destacan Eduardo Arozamena, Guillermo Portillo, Emma Telmo, Rosario Muñoz Ledo, Salvador Carrasco, Amparo Garrido, los Hermanos Galán, Joaquín Pardavé, Pedro Infante, Arturo de Córdova, Sara García y Luis Manuel Pelayo.

3.6.- Comercialización

Debido al gran éxito de las radionovelas, grandes empresas mexicanas estuvieron interesadas en llegar a su público, y por ello decidieron patrocinar los diversos programas radiofónicos. Fue así como Picot, Coca Cola, Cigarros Casinos Imperiales, Orange Alea, Luxus, Refrescos Gran Míster Q, Orange Crush, Mexicola y el Ron Huasteco Potosí fueron las empresas pioneras en la comercialización de sus productos.

A la par de la historia de la radio surgieron los anuncios comerciales. La primera empresa que realizó los estudios de mercadeo y rating, que en aquel tiempo se le conocía como “encuesta casa por casa”, fue la Colgate Palmolive. Dichos estudios arrojaban como resultado que en la mayoría de los hogares de la capital del país sintonizaban la XEW, por lo que ambas empresas llegaron a un acuerdo de comercialización muy importante en aquellos años.

Desde entonces los laboratorios Picot y muchas empresas más comenzaron a comprar aire, ya no sólo a la XEW sino a otras radiodifusoras, incluso los anuncios se producían en la misma estación con algunas de las voces más famosas de la época, ello desde luego incrementó la popularidad y las ventas de los fabricantes. Mientras tanto, las estaciones se hacían de un capital económico considerable.

3.7.- Exportación

Así como vimos anteriormente que las radionovelas cubanas fueron exportadas con gran éxito a México y otros países, de igual forma las producciones mexicanas fueron de tal calidad que rebasaron fronteras y se conocieron muchas de ellas a través de la XEW “La Voz de América Latina desde México”.

Mientras tanto, en Europa las radionovelas de mayor éxito se transmitían en Francia, Alemania, España e Italia. De igual forma, en Asia, las dramatizaciones radiales tuvieron gran respuesta por parte del público.

3.8.- Las Radionovelas en México ¿un fenómeno social?

Desde luego, una vez que las familias se reunían alrededor de la radio, se “oficializaba” lo que era conocido como la “hora de la comedia”, término que incluso actualmente se emplea en el caso de las telenovelas mexicanas. Así que llegado el momento, las secretarias, amas de casa, telefonistas, obreras, etc., sintonizaban la estación para escuchar vidas de otros que, si bien no eran ciertas, arrancaban gritos, lágrimas, risas y demás sentimientos a la menor provocación.

El valor cultural de las radionovelas era que tenían una función moralizante, es decir, al cierre de cada capítulo el radioescucha se quedaba con una moraleja que de una u otra forma se adaptaba a su vida cotidiana, o bien, simplemente, encontraba en ello un espacio para dejar volar la imaginación y tener un espacio de sano esparcimiento.

3.9.- Radionovelas mexicanas más representativas

Ave sin Nido

Lo que el viento se llevó

Los tres mosqueteros

Chucho el roto

La vida de Gloria

Tres desertores

El ojo de vidrio

El monje loco
Gutierritoz
Kalimán
Las Aventuras de Carlos Lacroix
Ahí viene Martín Corona
Senda Prohibida
El Dr. I.Q.
Anita de Montemar

4.- Vínculos, influencias y evoluciones radiales entre Brasil y México

Si bien es cierto que las radionovelas tanto en México como en Brasil provienen de las “soap operas” creadas en Estados Unidos, también es cierto que en ambos países causaron fervor y eran verdaderos acontecimientos sociales, influyendo de manera directa en las actividades cotidianas de la población. Desafortunadamente, como se ha comentado ya, es difícil determinar y hacer comparaciones de otro tipo en cuanto al material producido en términos de radionovelas en México y Brasil, ello dado que en México sí existen registros amplios de las Radionovelas, pero no así en Brasil. Aunque más allá de eso, debemos suponer que tienen una gran interrelación al estar ligados ambos países a una cultura Latinoamérica y compartir historias y antecesores.

5.- Panorama de las radionovelas en la actualidad

Los intentos más recientes por recuperar las radionovelas en México, fueron dos producciones realizadas por Eugenio Bernal, en los años 2000 y 2001, mientras estuvo al frente de la Dirección de Televisa Radio, grupo radiofónico al que pertenece la XEW.

Estas dos producciones fueron a su vez una innovación dentro del género, puesto que introducía la opción de la “interactividad”, es decir, el radioescucha ya no sólo estaba atento de la historia, sino que participaba de ella, siguiendo pistas, al estilo detectivesco y a la vez que concursaba para ganarse premios. Tales fueron los casos de las radionovelas “La Herencia” (2000) y “La Recompensa” (2001).

Y a pesar de que tuvieron gran éxito, resulta cierto que el costo de producción es altísimo y es esta una de las principales razones por las cuales actualmente han dejado de producirse en aquél país, al menos con la calidad que debieran tener.

Sin embargo, podemos plantear otros usos, o incluso nuevas adaptaciones a las nuevas tecnologías, tal como pudiera ser el caso del Internet, o específicamente de los llamados “podcast”, estos archivos de audio descargables a través de un ordenador con conexión a Internet.

De tal forma que podemos concluir que las radionovelas aún pueden seguir vigentes si se les busca una manera rentable de producirse, pues está claro que mientras las historias sean atractivas y de calidad, siempre habrá público dispuestas a escucharlas.

5.1.- Potencial Radiofónico

Existen, para el grupo de artistas, amplias posibilidades de realización entre temas, formas e idiomas. La pieza de radiofónica tiene hoy amplios dominios, que en función del propio público ha incorporado una comunicación radicalmente distinta de lo que fue en el pasado. Las maneras más complejas se deben también, debido a la evolución tecnológica de los equipos y bancos efectos sonoros. El autor radiofónico puede atreverse más con la lengua literaria. Una historia que se transmite a través de los sonidos, de los límites del funcionamiento de las voces, los diálogos, el contenido del efecto sonoro, la composición musical, tiene el desafío permanente de contar historias de manera ingeniosa, provocando al máximo una emoción peculiar, tridimensional, de una forma que sólo a través del sonido se puede lograr. El filósofo Rudolf Arnheim observó esta capacidad de la radio cuando él escribió que: “La obra radiofónica, a pesar de su carácter abstracto y oculto, es capaz de crear un mundo propio con el material sensible del que dispone, actuando de manera que no se necesite ningún tipo de complemento visual...” (Arnheim, 1980:13).

La radio es un medio extraordinariamente accesible, pone a trabajar a la imaginación y la producción de programas es relativamente barata. Oír una parte literaria en la radio no exige una concentración total como la televisión y el libro. La

gente puede continuar sus tareas sin interrupción. Recordemos que pasamos la mayor parte de nuestro tiempo trabajando con la vista.

6.- *Corpus* (listado de obras)

El Derecho de Nacer

El monstruo en las sombras

Aladino y la lámpara maravillosa

El precio de una vida

El ladrón de Bagdad

Peor que las víboras

Ave sin nido

Por la ciudad rueda un grito

El collar de lágrimas

Las Aventuras de Chan Li Po, La Serpiente Roja

Tamakún el vengador

Los tres Villalobos

Pecado Mortal

La mentira

Corazón Salvaje

Yo no creo en los Hombres

Lo que el viento se llevó

Los tres mosqueteros

Chucho el roto

La vida de Gloria

Tres desertores

El ojo de vidrio

El monje loco

Gutierritoz

Kalimán

Las Aventuras de Carlos Lacroix

Ahí viene Martín Corona

Senda Prohibida

El Dr. I.Q.

Anita de Montemar

La Herencia (radionovela interactiva, México, 2000)

La Recompensa (radionovela interactiva, México, 2001).

BIBLIOGRAFÍA

- ARHEIM, Rudolf (1980): *Estética radiofónica*, Gustavo Gili S.A. Ediciones, p. 13.
- AUGUSTO, Sérgio (1991): Collectors Reedita Primeira Novela Radiofônica Brasileira, en Folha de São Paulo, ed. R. de Sousa, pp. 23-25.
- BERMÚDEZ, Manuel (1993): *La ficción narrativa en Radio y TV*. Facultad de Ciencias de la Comunicación y Facultad de Ciencias Humanas, Lima, Universidad de Lima.
- CABRAL, Sérgio (1990): *No Tempo de Almirante – Uma Histórica da Rádio e da MPB*. ed. F. Alves, São Paulo, Francisco Alves Editora.
- CURIEL Fernando (1984): *La Escritura Radiofónica*, Ciudad de México, UNAM.
- DEL MANTO, Leandro (1996): “O Sombra”, en *Revista de la Multicanal*, ed. A. Doblin, pp. 87-93.
- DOMINGUES, Henrique Fôreis (1989): *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, ed. F. Alves, Colección de textos con prólogo de Sérgio Cabral, São Paulo, Francisco Alves Editora.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús / DUEÑAS, Pablo (2000): “XEW 70 Aniversario: Los dramas en el aire”, en *SOMOS*, ed. P. Granados, pp. 10-14.
- GONZÁLEZ, Jorge (1998): *La cofradía de las emociones (in)terminables: Miradas sobre las telenovelas en México*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- MAZZIOTTI, Nora (1996): *La industria de la Telenovela. La producción de ficción en América Latina*, ed. N. Mazziotti, Barcelona, Editorial Paidós.
- MEJÍA PRIETO, Jorge (1973): *Historia de la Radio y la Televisión en México*, ed. O. Colmenares, México, Editormex.

- MONTEIRO, Jerônimo (1949): *Aventuras de Dick Peter*, ed. R. de Sousa, São Paulo, Martins Editora S.A.
- MONTEIRO, Thereza (1993): “Jerônimo Monteiro: Comentários Biográficos”, en *Papêra Uirandê*, ed. R. de Sousa, pp.19-21.
- ORTIZ, Renato (1991): *Telenovela: Historia e Produção*, ed. I. Fernandes, São Paulo, Editora Brasiliense.
- ROMO GIL, María Cristina (1994): *Ondas, Canales y Mensajes*, México, ITESO.